

En su novela *Noticias del Imperio*,<sup>2</sup> el escritor mexicano Fernando del Paso retrata a la emperatriz Carlota, prisionera en el Castillo de Bouchout, en Bélgica, que rememora en su celda el imperio de su malogrado esposo, el emperador Maximiliano I de México. Con prosa sagaz y convincente, del Paso da voz a la emperatriz mediante un monólogo de características panópticas que la presenta como una mujer trastornada, aferrada a imágenes y objetos del pasado con los que conforma una visión de la historia, y en la cual realidad y fantasía se confunden. No es casual que del Paso recurra en su novela al término «noticias», palabra polisémica que significa, según el diccionario, «noción, conocimiento», «divulgación de un hecho»<sup>3</sup> y en muchos

## **Noticias del imperio: la visión trágica de la historia en la musicología temprana sobre la región andina y la canonización de la música incaica<sup>1</sup>**

Julio Mendívil

lugares de Hispanoamérica «habladurías». Dicha ambigüedad bien concuerda con la idea de noticias usada en la novela, en la cual Carlota describe el imperio según los recuerdos que ella imagina guardar en su memoria. En este artículo se sostiene que existen claros paralelos entre la forma en que el personaje de Fernando del Paso relata el pasado reinventándolo en una ficción y las estrategias narrativas que desarrolló la musicología de principios del siglo XX sobre la región andina para conformar una historia de la música de los Incas. Se propone, tomando como base una perspectiva narrativista de la historia,<sup>4</sup> que la musicología temprana, al igual que la Carlota de la novela, articuló un discurso regido por lo que el filósofo norteamericano Arthur Danto ha denominado «imaginación histórica».<sup>5</sup> Se pretende demostrar que esta narrativa estaba condicionada por una mirada evolucionista que buscaba explicar el presente musical andino a través de una trama trágica —la de la caída musical del imperio— a la vez que erigía un canon entre las músicas indígenas del continente americano.

<sup>1</sup> El presente artículo es una versión revisada de una conferencia sostenida en el VIII Coloquio de Musicología, realizado en La Habana en marzo del 2014 a propósito del XIV Premio de Musicología de Casa de las Américas. Agradezco muy especialmente a María Elena Vinuesa y al equipo de la dirección de Música de Casa por el apoyo recibido durante el Coloquio y por su paciencia durante la elaboración de este escrito. Igualmente a Melanie Plesch por sus puntuales pero certeros comentarios después de la conferencia, los cuales enriquecieron estas noticias finales. Igualmente agradezco a Marino Martínez, quien revisó la versión final, mejorando mucho su forma definitiva.

<sup>2</sup> Fernando del Paso: *Noticias del Imperio*, 1987.

<sup>3</sup> Real Academia de la Lengua Española: *Diccionario de la lengua Española*, 1992. p. 1449.

<sup>4</sup> Véase Arthur Danto: *Analytische Philosophie der Geschichte*, 1980; Hayden White: *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, 2001 y Frank Ankersmit: *Historia y topología. Ascenso y caída de la metáfora*, 2004.

<sup>5</sup> Danto: *Op. cit.*, p. 198.

Serán usados, indistintamente, los términos «cuento» y «representaciones históricas» a lo largo de este escrito para referir las estrategias narrativas de los historiadores de la música de los Incas. Con el primero se hace hincapié en el carácter ficticio de la historia, como sugiere Danto;<sup>6</sup> el segundo, de acuerdo con Frank Ankersmit, señala que la representación histórica no corresponde a realidad alguna sino a maneras varias de expresarla simbólicamente.<sup>7</sup> Cuando se dice que las representaciones históricas sobre la música de los Incas que realizaron los primeros musicólogos toman una forma de tragedia, se hace referencia —como sugiere Hayden White siguiendo a Northrop Frye— a una forma de tramar basada en la premisa de que los condicionamientos del ser humano «son inalterables y eternos, con la implicación de que el hombre no puede cambiarlos sino que debe trabajar dentro de ellos».<sup>8</sup> Asimismo, se tiene en cuenta la acepción de Gero von Wilpert cuando la define como la trama de un conflicto irreparable con el orden del mundo, mas indicando que éste no siempre desencadena en la muerte del héroe, sino a veces tan solo en su derrota.<sup>9</sup> Para hacer más legible el carácter trágico de estas representaciones, se comenzará dedicando algunas líneas al paradigma evolucionista que las sustentaba.

## MEMORIA VIVA

Yo no soy la reina de América sino que soy todo, todo  
el tiempo, un presente eterno sin fin y sin principio, la  
memoria viva de un siglo congelado en un instante...  
(Carlota, a través de la pluma de Fernando del Paso)

La musicología comparada se formalizó a finales del siglo XIX en el marco de un programa de reconstrucción del desarrollo de la música a nivel mundial. Dentro de este programa, el estudio de las músicas de los pueblos no occidentales debía aportar noticias sobre los períodos «prehistóricos» de la música de arte europea, la cual era considerada como su cúspide. Este paradigma daba por sentado que todas las sociedades seguían el mismo proceso evolutivo musical de manera unilineal, aunque en distintas velocidades. En ese sentido, la musicología comparada recurría a las teorías evolucionistas para explicar la diversidad musical del planeta. No resultaría serio reducir el evolucionismo a una unidad homogénea. Y aunque sería prolijo ventilar todas sus variantes en este contexto, es bueno recordar que existían significativas diferencias entre sus representantes, todas ellas condicionadas por los divergentes discursos en los cuales dicho paradigma era aplicado.<sup>10</sup>

<sup>6</sup> Danto: *Op. cit.*, p. 184.

<sup>7</sup> Ankersmit: *Op.cit.*, p. 203.

<sup>8</sup> White: *Op. cit.*, p. 20.

<sup>9</sup> Gero von Wilpert: *Sachwörterbuch der Literatur*, 1969, p. 797.

<sup>10</sup> Petermann ha analizado las diferencias entre el evolucionismo británico de Tylor que hacía hincapié en la continuidad histórica de los fenómenos culturales; el de Morgan, que privilegiaba la mirada sincrónica de las instituciones sociales para su clasificación; el de Frazer, restringido en gran parte a explicar el origen de la idea divina y el evolucionismo orgánico de Darwin y Spencer. Véase Werner Petermann: *Geschichte der Ethnologie*, 2004, pp. 463-524. También Marvin Harris ha demostrado que el evolucionismo experimentó un auge en las ciencias durante el siglo XIX, hallando eco incluso en la obra de filósofos como Hegel, Marx y Engels o en sociólogos como Comte y el mismo Spencer. Marvis Harris: *Kulturanthropologie*, 1989, pp. 437-440.

Estas diferencias, no obstante, eran neutralizadas gracias a la existencia de ciertas tesis compartidas como la idea de la persistencia del pasado en el presente, es decir, como «memoria viva» de lo pretérito.<sup>11</sup>

También en la musicología comparada echó raíces la idea de la memoria viva. Erich von Hornbostel, por ejemplo, definió la tarea del musicólogo comparativo como «el desvelo de lo atemporal, de lo genérico en los residuos del pasado»,<sup>12</sup> mientras que Carl Stumpf igualó el estudio de la música «primitiva» de los Wedda con el estudio de los restos de objetos prehistóricos.<sup>13</sup> Visto con ojos críticos, el programa evolucionista de la musicología comparada presentaba la misma contradicción que mostraban los etnólogos cuando escudriñaban las huellas del pasado: aunque lo motivaba una inquietud histórica —reconstruir acontecimientos sucedidos antaño—, éste negaba historicidad propia a las prácticas culturales que estudiaba al considerarlas fósiles vivientes.

La etnología había difundido un tipo de evolucionismo religioso y social, planteado por Edward Tylor y Lewis Morgan y difundido más ampliamente por Friedrich Engels; la musicología comparada, en cambio, se acercó más decididamente a las teorías evolucionistas organicistas de Darwin y Spencer. Puede parecer extraña esta distancia de la musicología para con los padres de la disciplina que le suministraba grabaciones para sus transcripciones y análisis, mas sólo si se pasa por alto que, mientras que los etnólogos se habían limitado a recolectar materiales sonoros *in situ*, Darwin y Spencer esbozaron sendas teorías sobre los orígenes de la música que fueron altamente discutidas en los círculos musicológicos.<sup>14</sup> No se hace alusión vanamente a este vínculo, pues es una visión de la historia como proceso orgánico, lo que habrá de definir la trama de los musicólogos tempranos para la música del imperio. Ya en 1934 Charles Beard, el primer presidente de la Sociedad Norteamericana de Historia, había notado que la estructura de narración histórica que propugnaba el evolucionismo organicista suponía a las culturas como los cuerpos, en una secuencia de nacimiento, crecimiento, auge y ocaso, lo cual las inscribía dentro de una trama mayor: la de una tragedia divina, previamente estipulada y, por consiguiente, inexorable.<sup>15</sup>

<sup>11</sup> Petermann: *Op. cit.*, p. 478 y 484.

<sup>12</sup> Erich von Hornbostel: «Die Probleme der Vergleichenden Musikwissenschaft», 1986[1905], p. 56-57.

<sup>13</sup> Carl Stumpf, *Die Anfänge der Musik*, 1911, p. 109.

<sup>14</sup> Carl Stumpf: *Musikpsychologie in England*, 1885 y Stumpf: *Op. cit.*

<sup>15</sup> Charles Beard: «That Noble Dream», 1934, p. 224. No ha sido Beard el único en advertir la tendencia del evolucionismo a una cierta estructura narrativa trágica. Así Karl Popper, en *Das Elend des Historizismus*, critica la tendencia del historicismo a explicar la historia debido a la irreversibilidad de los procesos biológicos: «El punto de vista [...] parte de la vieja idea de que el ciclo de vida de nacimiento, infancia y muerte, no solo es aplicable a individuos y animales, sino también a las sociedades, las razas y tal vez al mundo entero. [...] Desde el punto de vista de esa teoría la historia se repite y las leyes del ciclo de vida de, digamos, las culturas, pueden estudiarse de la misma forma que el ciclo de vida de una especie animal». Karl Popper: *Das Elend des Historizismus*, 1971 [1957], p. 87. Sin negar que la historia a veces pareciera repetirse ni que puedan existir paralelos entre determinados acontecimientos históricos, Popper se aleja de la posición historicista poniendo en evidencia que en las repeticiones históricas influyen factores que no pueden ser entendidos como repeticiones, rechazando por ende una visión trágica de la historia. «Puede encontrarse que ciertos tipos de sucesos se repitan aquí o allá —dice—, pero de tal comparación no parecer surgir ninguna ley que describa el ocurrir de los procesos evolutivos o de la evolución en general». Popper: *Op. cit.*, p. 87.

Como se observará enseguida, los primeros esbozos de representación histórica sobre la música de los Incas tomaron el tema del ocaso como esquema interpretativo. Es en el marco de este discurso que las noticias sonoras del imperio adquirieron una nueva calidad y pasan a convertirse entonces en vestigios históricos.

## PIEZAS Y VESTIGIOS

La musicología temprana construyó un discurso histórico sobre la música de los Incas gracias a la instauración del «cuento de la pentaфонía». Hasta entonces, aunque ya se contaba con material suficiente para bosquejar una secuencia histórica sobre aquella cultura musical —en las noticias en las crónicas de Indias y los innumerables instrumentos provenientes de contextos arqueológicos que eran conservados en los museos—, no había sido posible encontrar un eje narrativo que estructure la enorme diversidad de datos con que se contaba. Fue recién con la instauración del cuento de la pentaфонía que se halló un concepto de referencialidad al pasado que permitía sentar cronologías sonoras así como un área de expansión geográfica.<sup>16</sup> Pero dicha historia a partir de la pentaфонía no hubiera sido posible sin otro cuento paralelo que, para decirlo en términos narrativistas, reordenaba las noticias del imperio recogidas en función a una trama: la del héroe caído. Es preciso entonces analizar algunos enunciados efectivos de las primeras representaciones históricas de la música del imperio a fin de demostrar la trama trágica que les daba forma.

Uno de los primeros estudios sobre la música de los Incas fue un libelo publicado en 1903 por el arqueólogo norteamericano Charles Mead.<sup>17</sup> Siguiendo el esquema evolutivo propuesto por John Frederick Rowbotham para el desarrollo de los instrumentos musicales que distinguía entre las eras del tambor, de la flauta y de la lira,<sup>18</sup> Mead emprende el análisis del material organológico «incaico» de las colecciones arqueológicas del Museo Americano de Ciencias Naturales de Nueva York,<sup>19</sup> para confrontarlo con algunas noticias consignadas por cronistas como el inca Garcilaso de la Vega o el soldado español Pedro Cieza de León, entre otros. Dice:

Los Incas no tuvieron lenguaje escrito y la mayor parte de nuestro conocimiento sobre sus costumbres ha sido interpretada de sus prácticas de representación de escenas cotidianas en su cerámica. El estudio de las representaciones en cerámica son especialmente importantes para el estudio de los instrumentos musicales porque los conquistadores españoles del territorio y sus descendientes han dejado poca información sobre el tema. [...] Comúnmente se afirma

<sup>16</sup> Julio MENDÍVIL: «Wondrous Stories. El descubrimiento de la pentaфонía andina y la invención de la música incaica», 2012, p. 71-72.

<sup>17</sup> Véase Charles Mead: *The Musical Instruments of the Incas*, 1903.

<sup>18</sup> John Frederick Rowbotham: «Certain Reasons for Believing That the Art of Music in Prehistoric Times Passed through Three Distinct Stages of Development...», 1881, pp. 380-381.

<sup>19</sup> Pese al título del libelo, lo que Mead analiza son, en realidad, instrumentos musicales preincaicos. Influido por la visión de la época, Mead asume lo Inca como un *pars pro toto* de las culturas andinas prehispánicas. Aunque la mayoría de las veces no menciona procedencia, no es difícil reconocer piezas de culturas diversas como Ica, Nazca o Moche. Para una visión del desarrollo organológico prehispánico véase César Bolaños: *Origen de la música en los Andes. Instrumentos musicales, objetos sonoros y músicos de la región andina precolonial*, 2007.

«el Perú es un rompecabezas» y, efectivamente, esto es muy cierto en lo que respecta a su música.<sup>20</sup>

Es sintomático que Mead —arqueólogo al fin y al cabo— utilice la metáfora del rompecabezas en este contexto y que las piezas del mismo sean instrumentos musicales, los cuales, en su calidad de cultura material, él ve como muestras fidedignas del pasado. El cuadro que presenta Mead es, por cierto, esquemático en suma. Inicia su análisis con los tambores y los idiófonos, es decir, con los instrumentos más elementales en el esquema de Rowbotham, concluyendo con las flautas longitudinales y flautas de Pan, es decir, con aquellos instrumentos capaces de emitir escalas y por tanto de ejecutar melodías. Pero las flautas de los Incas, advierte Mead, son rudimentarias:

Todo intento por descubrir alguna regla o ley que rijan las distancias entre las aberturas u orificios ha sido infructuoso. A primera vista muchas de esas flautas, especialmente aquellas hechas de hueso, dan la impresión de que se intentó una equidistancia. Pero una segunda mirada revela tantas variaciones en las distancias que ello resulta dudoso. [...] Hemos llegado a la conclusión de que los viejos constructores de flautas no se regían según conjunto de leyes alguno, sino que cada uno hacía sus instrumentos según su propio parecer. No debe sorprender entonces que las notas producidas se encuentren en una relación interválica errónea si consideramos la imperfección de su construcción; de hecho, las flautas están completamente desafinadas.<sup>21</sup>

Incluso en la segunda edición del libro, en la cual Mead agudiza su análisis de las flautas de Pan por considerar improbable que tantos esfuerzos en la construcción no pretendan influenciar el producto sonoro, el arqueólogo termina desistiendo en buscar algún criterio musical en las escalas por suponer inescrutable «la mente primitiva». Mas aún, Mead admite utilizar el término «escalas» no sin cierta desazón, pues a su parecer no era viable «que el hombre primitivo haga dos flautas o dos flautas de Pan exactamente iguales».<sup>22</sup> Por consiguiente, para Mead, aunque los Incas habían alcanzado el segundo nivel en el esquema evolutivo musical, su dominio del mismo seguía siendo básico. Es altamente significativo por eso que el norteamericano cierre su estudio remarcando la ausencia de instrumentos de cuerda en la cultura Inca. Dice:

Un número de escritores modernos ha sostenido que la tinya,<sup>23</sup> una guitarra de cinco cuerdas, fue conocida entre los peruanos prehispánicos. Ello resulta tan

<sup>20</sup> Mead: *Op. Cit.*, p. 5.

<sup>21</sup> Mead: *Op. cit.*, p. 17.

<sup>22</sup> Charles Mead: «The Musical Instruments of the Incas», 1924, p. 329.

<sup>23</sup> Aunque ha resultado imposible localizar a esos autores, resulta evidente que la confusión proviene de González Holguín, quien en su diccionario Quechua-Español traduce la palabra *tinya* como «atabal, aduse, bihuela guitarra» (Diego González Holguín: *Vocabulario de la Lengua General de todo el Perú llamada Lengua Aqichua o del Inca*, 1989, p. 343). Que el clérigo español haya registrado un término quechua para instrumentos introducido por los españoles durante la colonia, no implica, por cierto, que estos hayan existido en tiempos prehispánicos. En otro trabajo he sugerido que esta palabra denominó indistintamente tambores de marcos y cordófonos pues según la lógica indígena, ambos eran golpeados horizontalmente. Véase Julio Mendiivil: *Making Music History. Strategien der Historisierung geschichtloser Musikkulturen. Der Fall der Musik aus den Anden (Bolivien, Ecuador und Perú)*, 2009a, p. 193.

improbable como el argumento de Ranking de que hubo violines en la corte de Montezuma. Garcilaso de la Vega en el capítulo titulado «Sobre geometría, geografía, aritmética y música que alcanzaron» no da cuenta de ningún instrumento de cuerda. En «La crónica del Perú» de Cieza de León apenas hay capítulos que no mencionen algún instrumento, y sin embargo, no encontramos ninguna alusión a este instrumento. Los mismos peruanos, como hemos visto, nos han legado muchos de sus instrumentos y numerosas representaciones [gráficas] de estos en cerámicas u ornamentos de metal, pero entre ellos no puede localizarse ninguno que pertenezca a la categoría de la lira [...] Sin duda alguna los instrumentos más importantes eran el tambor, los diferentes tipos de flautas y las flautas de Pan [...].<sup>24</sup>

El argumento narrativo de Mead cumple aquí dos funciones: no solo desplazaba la cultura musical incaica a un tiempo anterior al de la era de las liras y, por consecuencia, a un estado evolutivo inferior al de la cultura musical occidental, sino que además, al remarcar la predominancia de los tambores y las flautas imperfectas,<sup>25</sup> la caracteriza como una música estancada en una fase «primitiva» de desarrollo, destinada a ser superada por otra más desarrollada. De este modo, Mead presenta la subordinación musical de los Incas como un hecho irremediable. Concluye:

De la música de los Incas no sabemos nada. Ha sido grabado un número de canciones que los indios conocen desde generaciones y que ellos creen que han sido transmitidas sin cambio alguno, pero su autenticidad es, por supuesto, dudosa, sobre todo porque las fuentes de las que proceden son inciertas. Muy temprano fueron traídos los negros a las colonias españolas y, a no dudarlo, algunas de sus melodías fueron adoptadas por los indios. Garcilaso nos confiesa que en 1560, cuando él dejó el Perú, había cinco indios que eran grandes maestros de flauta, los cuales tocaban muy bien y por notas... Tomando estas consideraciones, debemos ser escépticos cuando se afirma que algún tipo de música es prehispánica.<sup>26</sup>

Es interesante remarcar que Mead eliminó la primera frase de este párrafo en la edición de 1924.<sup>27</sup> Para entonces, el arqueólogo ya se había decidido por el cuento de la pentafonía incaica iniciado por los D'Harcourt, lo cual generaba una evidente contradicción con ella. Pero más allá de la anécdota, lo que revela este párrafo es una visión de la historia musical de la región andina según la cual su derrota se justificaba debido a la «superioridad» de la música venida del viejo mundo. Es por

<sup>24</sup> Mead: *Op. cit.*, 1903, pp. 29-30.

<sup>25</sup> En discrepancia con esta imagen negativa de la organología prehispánica, numerosos autores han alabado la alta técnica de construcción de membranófonos y aerófonos que existía en los Andes antes del arribo de los españoles. Para una visión de los objetos sonoros prehispánicos véase César Bolaños: *Las antaras Nasca*, 1988 y *Origen de la música en los Andes. Instrumentos musicales, objetos sonoros y músicos de la región andina precolonial*, 2007; Robert Stevenson: *The Music of Peru. Aboriginal and Viceroyal Epochs*, 1960, pp. 6-13; Arturo Jiménez Borja: «Instrumentos musicales peruano», 1951 y Dale Olsen: *The Music of El Dorado. The Ethnomusicology of Ancient South American Cultures*, 2001.

<sup>26</sup> Mead: *Op. cit.*, 1903, pp. 29-30.

<sup>27</sup> Mead: *Op. cit.*, 1924, p. 346.

eso que Mead se restringe a armar el rompecabezas del pasado con los mudos objetos que nos habían legado los antiguos peruanos, omitiendo toda alusión a la música indígena contemporánea, la cual no consideró como música de los Incas. En ese sentido, resulta obvio que para Mead la música europea había desbaratado el desarrollo natural de la de los Incas, desarticulándola para siempre. ¿Qué quedaba de la música del imperio para el arqueólogo? Apenas piezas sueltas en los museos que no ofrecían sino visiones fragmentarias de una cultura sonora extinguida.

A diferencia de Mead, Leandro Alviña, uno de los pioneros de la musicología en el Perú, sí vio un proceso continuo en el desarrollo de la música de los Incas. Así lo anuncia el título de la tesis que presentó el año 1908 en la Universidad del Cusco:<sup>28</sup> *La música incaica. Lo que es, y su evolución desde la época de los Incas hasta nuestros días*. Pero el proceso histórico que este investigador creía haber advertido estaba regido por su enfoque de lo incaico como un organismo en proceso de descomposición. Es por esa razón que trazó una sublimación del imperio valiéndose de la descripción de «vestigios sonoros», pues al ocaso debía precederlo necesariamente un auge. Alviña comienza su disertación con una digresión sobre los vínculos entre poesía, música y culto en culturas antiguas como la hebrea y la persa, creando así una disimetría temporal entre lo occidental y lo inca, con lo cual la ubicaba en el mismo peldaño de la escala evolutiva que aquellas culturas. Es sólo entonces que pasa a ocuparse de los géneros populares más significativos del imperio: la huanca, el harawi y el huayno. La huanca, nos dice, «[e]xterioriza expansiones de placer, de goce, de alegría, de animación, de regocijo, de embriaguez, de satisfacción y otros; así como contracciones de dolor, de tristeza, de sufrimiento, de lo fúnebre y lo sombrío»,<sup>29</sup> presentándola finalmente como el canto apropiado para las fiestas públicas; el hjarahui [sic], en cambio, lo define como el canto patético, cotidiano y erótico que se interpretaba «en el hogar, en la morada, en las comparsas, en las parrandas», y del cual se valían los amantes para cantar las penas de ausencias o lo bello de la naturaleza, mas sin alcanzar a «penetrar en las profundidades áridas de la metafísica».<sup>30</sup> Al igual que el bucólico harawi, el huayno es también para Alviña música espontánea. A diferencia de aquel, éste dulcifica, halaga y lisonjea los sentidos con movimiento vivo. Alviña lo describe con poético ímpetu:

El *huaino* tiene la alegría embriagadora de las bacantes que han recorrido la campiña, desnudas, ébrias [sic], con la risa en los labios, la inspiración centelleante en los ojos, el tirso de oro en la mano, la corona de yedra y pámpanos en las sienes, la embriaguez de la vida exuberante en todo el cuerpo...<sup>31</sup>

<sup>28</sup> Leandro Alviña: *La música incaica. Lo que es, y su evolución desde la época de los Incas hasta nuestros días*, 1929.

<sup>29</sup> Alviña: *Op. cit.*, p. 305.

<sup>30</sup> Alviña: *Op. cit.*, p. 314.

<sup>31</sup> Alviña: *Op. cit.*, p. 320. No existen noticias sobre el huayno en el imperio de los Incas. Los cronistas, que tuvieron acceso a la vida pública, no lo mencionan, y este aparece apenas en los primeros diccionarios de quechua-español. Siguiendo a Roel Pineda, se sugiere por eso que el huayno fue un género menor en el imperio y que su expansión comenzó muy probablemente recién en la colonia y se fortaleció posteriormente en el siglo XX con el arribo de los medios técnicos como el disco y la radio. Véase al respecto Julio Mendivil: «Yo soy el Huayno: El huayno peruano como confluencia de lo indígena, lo hispano y lo moderno», 2010, p. 36.



Estas disquisiciones sobre los géneros parecen más una exaltada descripción de «El Parnaso» de Rafael que la evaluación rigurosa de fuentes históricas. En ellas, las prácticas musicales indígenas de principios del siglo XX que Alviña tilda de incaicas son vestigios del imperio que en su imaginación histórica equivalen a los fósiles a través de los cuales el geólogo estudia el pasado de las capas terrestres. Es importante destacar que lo que Alviña celebra en la música de los Incas es, como lo demuestran las líneas arriba transcritas, su naturalidad y su carácter emotivo. Si la música incaica había sido para Mead deficiente en su estructura, para Alviña su precariedad era además espiritual. Es por tal motivo que sus loas al desarrollo musical incaico se ven atenuadas por una mirada que contrapone su originalidad a la fuerza compositiva y a la exuberancia filosófica de la música llegada con los conquistadores. La sinopsis histórica del desarrollo musical en los Andes que presenta es más que elocuente:

La Conquista trajo juntamente [...] la civilización europea, la religión católica y con estas un sistema musical diferente del que se había conocido en el Imperio. Aquella invasión extranjera, como era natural, al par que varió las costumbres y la religión de los incas, transformó el desarrollo de nuestra música, sobre la que ejercieron influencia, no sólo el sistema nuevo diatónico y cromático, sino también el mismo género de música religiosa y profana, cada una de ellas con su respectiva tendencia, amén de la música vocal e instrumental no conocida en ésta bajo la forma de contrapunto y armonía sino tan sólo con desarrollo homofónico y embrionario. La música profana subyugó a la nuestra con la arrogancia de sus marchas militares ejecutadas en bandas de guerra y de música, con sus sinfonías y fantasías, con sus romanzas, arias y coros, con sus cantatas, trovas, canciones y coplas, con sus peteneras y malagueñas, soleares y seguidillas, boleros y jotas, zortzicos y otros, ya en forma de alboradas o dianas o en retretas y rondas y en ejecuciones de música de cámara...<sup>32</sup>

Vale la pena detenerse unos instantes en las valoraciones que hace Alviña de ambas culturas musicales. Mientras que la europea es relacionada con conceptos tales como diatonía, cromatismo, contrapunto, armonía, arrogancia, sinfonías, fantasías y música de cámara; la música incaica apenas merece dos adjetivos: homofónica y embrionaria. Con este juego de oposiciones, Alviña construye una nueva disimetría temporal entre ambas músicas las cuales pasan a diferenciarse por su grado de cercanía a un estado musical natural:

La música incaica es la naturaleza, la religiosa cristiana es el espíritu; aquélla lo plástico, ésta lo íntimo; la primera, la melancolía natural, recogida como recoge una mariposa sus matices en las flores, recogida en las auras, en las brisas, en las gotas de rocío; la segunda, la melodía psicológica, recogida donde recoge el pensamiento su fuerza, en la meditación, en el dolor, en ese rocío amargo pero fecundante de las lágrimas.<sup>33</sup>

<sup>32</sup> Alviña: *Op. cit.*, p. 318.

<sup>33</sup> Alviña: *Op. cit.*, p. 320. Es cierto que Alviña reconoce aquí cierto grado de «originalidad, magestad [sic] y grandeza» en la música de los Incas, pero todo ello, dice, no llega a superar su carácter natural.



Es así que Alviña explica el que la música incaica se haya asimilado tan fácilmente a la música polifónica religiosa o los géneros laicos, pues estos superaban a aquella no sólo musicalmente sino también espiritual y filosóficamente. Gracias a este giro, la violencia cultural ejercida por los españoles es atenuada, recayendo parte de la culpa del ocaso de la música de los Incas en su propio estado incipiente, incapaz de alcanzar «la inspiración del choque de las ideas». Como corresponde al débil en la cadena evolutiva, sugiere Alviña, las huancas y los harawis no pudieron sino transformarse en plegarias para el culto cristiano y los huaynos en gráciles villancicos navideños,<sup>34</sup> pasando a un plano subalterno. A la caída del héroe, Alviña le agrega por ende una derrota moral.

En el cuento trágico imaginado por Alviña, el tiempo es también un enemigo de la música de los Incas pues determina con su paso la enajenación progresiva de ella al alejarla cada vez más de su matriz originaria. «Parece —sentenció entonces— que con el advenimiento de la vida republicana se hubiesen embotado los talentos artísticos».<sup>35</sup> Ni siquiera Daniel Alomía Robles, el compositor de «El cóndor pasa», escapa a sus críticas, y lo condena por contribuir a enajenar la música incaica al germanizarla.<sup>36</sup> Otro camino era el que debía seguir la música del país andino:

Tal vez todavía podamos formar escuela con la música española por las afinidades de raza, costumbres y demás circunstancias favorables al caso [...] Lo correcto sería formar música con escuela propia, netamente peruana, distinta de todas las demás, sin imitaciones ni calcaduras [sic]. Esta labor la harán nuestros hijos [...]; si secundan nuestros esfuerzos, el triunfo será nuestro: la música del porvenir será la peruana.<sup>37</sup>

Puede parecer paradójico que, hacia el final de su tesis, Alviña haya abogado por una música nacional futura. Ello, sólo si se pasa por alto que aquí el adjetivo «incaico» es sutilmente reemplazado por «peruano»: siendo imposible revivir al organismo incaico —el héroe caído—, la única vía posible para reactivar un ascenso evolutivo musical que entrevió el musicólogo cusqueño fue dar nacimiento a otra música: la peruana.<sup>38</sup> En este esquema, las noticias del imperio eran dignas de

---

Esta dicotomía entre naturaleza/cultura era, dicho sea de paso, muy afín a la etnología evolucionista y se había extendido ampliamente en las ciencias sociales desde Rousseau y sobre todo con el auge de los conceptos de *Naturvölker* (pueblos naturales) y *Kulturvölker* (pueblos cultos) introducidos por Herder en los estudios sobre folclor. Véase Werner Petermann, *Geschichte der Ethnologie*, 2004, p. 203. La diferenciación entre culturas civilizadas que dominaban la naturaleza y sociedades aún inmersas en las leyes naturales, también tuvo lugar en la musicología temprana. «Si los isleños del Mar del Sur traquetean con pedazos de metal o estacas de madera y añaden a ello un alarido increíble», escribió uno de los padres de la musicología, «producen apenas 'música natural', pues ello no es todavía música». En Eduard Hanslick: *Vom Musikalischen Schönen*, 1989, p. 144.

<sup>34</sup> Véase Alviña: *Op. cit.*, pp. 320-321.

<sup>35</sup> Alviña: *Op. cit.*, p. 323.

<sup>36</sup> Alviña: *Op. cit.*, p. 324.

<sup>37</sup> Alviña: *Op. cit.*, p. 325.

<sup>38</sup> La idea de que la música folclórica podía ser materia prima para futuros lenguajes nacionales había sido impulsada por los nacionalismos musicales europeos en el siglo XIX. La propuesta echó raíces muy pronto en las nacientes repúblicas latinoamericanas, alcanzando incluso países como Argentina, que volcaron la mirada a las culturas andinas y aztecas. Al respecto véase Vera Wolkowicz:

ser evocadas como inspiración para un proyecto futuro. En ese sentido, Alviña anticipa de manera fugaz el discurso nacionalista que habría de instaurarse en los estudios sobre la música andina a mediados del siglo XX y, aunque su narrativa histórica siguió manteniendo la inevitabilidad del drama trágico, dejó —aunque difusamente— un halo de esperanza para tiempos venideros.

La representación histórica de Jorge Cabral, como la de Carlota, sí resulta contradictoria. El historiador argentino describió la música incaica como «fragmentos mutilados» que habían escapado de la destrucción metódica ejercida por los españoles.<sup>39</sup> Pero los residuos de las grandes fiestas incaicas no son gráciles desechos del pasado como los de Alviña, sino «solemnes danzas e himnos», «despojos relucientes», «escombros que brillan» y que dan luces sobre la «esplendente civilización» que les dio vida.<sup>40</sup>

Pero esas esplendorosas memorias vivas encierran al mismo tiempo un destino trágico. Al comentar los llantos por la muerte de Atahualpa, las danzas teatrales extendidas en el Perú que representan la muerte del último Inca, Cabral alude al recuerdo vivo y doloroso que los indios guardan de los tristes sucesos de Cajamarca. El historiador menciona el coro de jóvenes doncellas, las pallas, cantando las lamentaciones por la captura de su monarca. Sin embargo, advierte, en una variante costeña, la danza no acaba con la muerte del Inca sino cuando Pizarro es obligado a reconocer la victoria de su víctima. La interpretación del historiador es tan inesperada como desconcertante. Dice Cabral:

La raza ha formulado su venganza después de muchos centenares de años, y se regocija puerilmente con una represalia tardía; ha sufrido la derrota irreparable, pero se satisface con la representación de una pantomima en la que el conquis-

---

*Contradictions between Identities and Sounds: The Construction of a Nationalist/Latin American Art Music in Argentina during the 1920s*, 2013, pp. 14-15. Un ejemplo radical de este tipo de discurso en el Perú es el del periodista arequipeño Percy Gibson quien ensalzó la obra nacionalista de compositores como Robles y Duncker Lavalle. Para Gibson, la música incaica —es decir, indígena— apenas podía ser un motivo de la nueva música peruana, pues ella, de por sí, era pobre y funesta: «La música incaica», dice, «yace también embutida en un carrizo con cinco agujeros, con su escala tónica de cinco notas y sus monótonos y melancólicos motivos *primitivos: es la coca del alma indígena*. El pongo sopla su caña de virtudes *lenitivas, ululante* en el silencio de la estepa, bajo la protección de sus volcanes coronados de nieve —únicos Incas geológicos a los que vuelve su mirada de cobre. Junto a la lealtad de su mastín lanudo, sopla su quena *gemidora* con una *monotonía aplastante, aullando* por su perro, por él y por su raza... ¡*Es algo fúnebre!*! ¿Medís bien toda la extensión de lo que digo? ¡*Es algo solemnemente fúnebre!*». En Percy Gibson: *Coca, alcohol, música incaica y periodismo*, 1910, p. 11 (la cursiva es propia). Significativamente Gibson identifica a los cerros como Incas, es decir, como parte de un pasado que la música no expresa. Esta no es vestigio alguno, acaso más bien retraso y podredumbre. La música futura, en cambio, debía elevarse para alcanzar las alturas musicales que le estaban negadas a la pentaфонía incaica: «Esta música de profundo sentimiento —polifonizada en un cerebro de etéreas vibraciones musicales, transportada en los arrebatos de un lirismo supremo a las cumbres de una sabia Harmonía [sic]— debiera ser el nepente de nuestros grandes dolores, el consuelo de nuestras calamidades, el manantial de nuestros entusiasmos, el himno de nuestro vigor. Nó [sic] —como és [sic]— el hurgador de nuestra *melancolía, el abatimiento de nuestro ánimo*, la expresión de nuestras *quejas*, el exponente de nuestra *debilidad*. ¡porque la música incaica es abrumadora!». Gibson, *Op. cit.*, pp. 11-12 (las cursivas son propias).

<sup>39</sup> Jorge Cabral: «La música incaica», 1915, p. 589.

<sup>40</sup> Cabral: *Op. cit.*, p. 594.

tador es vencido, y el esclavo se convierte en dominador irresistible. [...] Pero en esta distracción indígena, hay algo más que el baile simple: hay mezclados, en gracioso conjunto, la representación de un episodio histórico con la música de quenás y tambores [...] hay confusión de elementos artísticos y no puede considerarse sino como la incipiente [sic] de un desarrollo dramático que no ha evolucionado.<sup>41</sup>

En la visión trágica de Cabral toda lucha es inútil: la venganza indígena es tardía y estéril, el regocijo tan pueril como es irreparable la derrota, incluso la alternativa representación histórica de los indios es infecunda pues no la libra del primitivismo de sus quenás y tambores, con lo cual se reafirma la condición inferior de la música incaica frente a las formas musicales civilizadas. Cabral concluye:

Con los años transcurridos desde la conquista hasta hoy, ha evolucionado lentamente la música indígena. Instrumentos muy perfeccionados han desalojado a los antiguos, la primitiva quena de hueso ha sido reemplazada por la flauta de caña, y los indios han seleccionado, siguiendo las inspiraciones de su carácter, los instrumentos musicales con mayor dulzura. La guitarra, el arpa, la bandurria, el violín, son usados con toda frecuencia en la sierra...<sup>42</sup>

De esta manera, Cabral restituye el orden evolutivo que había interpelado al relacionar lo incaico con adjetivos tales como «esplendente» o «solemne», términos que hasta entonces habían sido relacionados exclusivamente con la música de los conquistadores. En la trama histórica ideada por Cabral, la derrota musical incaica se explica también en función a sus propias deficiencias; aunque ellas superen las de otros pueblos «primitivos», no son suficientes para detener el avance de la guitarra, el arpa y la bandurria, justamente aquellos instrumentos que introdujeron la armonía y libraron a la música andina de la monotonía monódica.

Es innegable que las representaciones históricas de Mead, Alviña y Cabral otorgaron a la música de los Incas un cierto desarrollo en la evolución musical humana. Pero esa posición intermedia seguía haciéndola vulnerable a un discurso que la remitía temporalmente a un período anterior de desarrollo al que ostentaba la cultura musical que la había sometido. Por más simpatías que despertara en quienes la estudiaban, la música de los Incas terminaba siendo inferior y por tanto permeable a la música de los conquistadores, una cultura musical que tomaba posesión de ella, del mismo modo en que un señor feudal poseía a una de sus siervas. Si esta trama aparece de forma ambigua en estos autores, ella pasó a adquirir matices más pronunciados en la obra de los D'Harcourt. Estos introdujeron un nuevo concepto en el discurso: el de las supervivencias.

## LAS SUPERVIVENCIAS OCULTAS

Se ha descrito acertadamente a la musicología comparada como una etnología musical de gabinete que se limitaba a analizar las transcripciones de los cilindros

<sup>41</sup> Cabral: *Op. cit.*, p. 605.

<sup>42</sup> Cabral: *Op. cit.*, p. 611.

de cera que le suministraban los etnólogos.<sup>43</sup> En una actitud pionera para su época, Marguerite y Raoul D'Harcourt recorrieron Bolivia, Ecuador y Perú a principios del siglo XX con un fonógrafo, haciendo numerosos registros sonoros en los tres países. Los trabajos sobre la música de los Incas hasta entonces habían sido realizados por músicos poco versados en cuestiones de historia —como Castro, Alviña o Villalba Muñoz— o por historiadores carentes de formación musical —como Mead y Cabral. En la pareja francesa confluían ambas aptitudes disciplinarias: Marguerite, pianista y compositora, realizó transcripciones *in situ* y cuantiosos análisis de las piezas grabadas, mientras que Raoul, arqueólogo y férreo conocedor de las crónicas de Indias, dio soporte histórico a sus pesquisas musicales. Entre 1920 y 1925, los D'Harcourt publicaron tres obras que revolucionaron los estudios sobre la música de los Incas, siendo *La Musique des Incas et ses Survivances* (1925) el primer libro de gran alcance dedicado al tema. A él le antecedieron dos textos —«La Musique dans la Sierra Andine de La Paz á Quito» (1920) publicada en la Sociedad de Americanistas de París y «La indienne chez les anciens civilisés d'Amerique» (1922), publicada en la *Encyclopédie de la Musique*, y editada por la Sociedad de Musicología Francesa. Debe destacarse que los tres textos fueron el resultado de una única investigación.

¿Qué novedad ofrecían los D'Harcourt al discurso sobre la música de los incas? Mead había estudiado los instrumentos musicales antiguos y la iconografía prehispánica de los Andes, mientras que Alviña había imaginado las prácticas de los pueblos originarios valiéndose de su formación erudita. Por su parte, Cabral había revisado la historiografía andina, confrontándola con las pocas informaciones etnográficas sobre danzas y músicas de estos pueblos que existían en su época. Los trabajos de los D'Harcourt superaban metodológicamente todos esos estudios. Ellos incluían tanto el trabajo de campo realizado en los Andes, como el análisis detallado de las crónicas de Indias, así como de la iconografía prehispánica y de los instrumentos musicales conservados en colecciones privadas y en museos. Este esquema, que tiempo después inspiró algunos paradigmas arqueomusicológicos,<sup>44</sup> apareció entonces como mucho más sólido y más productivo que los anteriores. Se hace alusión a ello porque es en gran medida este hábito de profesionalización lo que les otorgó a los D'Harcourt un papel tan preponderante en los estudios sobre la música de los Incas y lo que hace de su libro cumbre la culminación de un largo proceso formativo. En ese sentido, los D'Harcourt marcaban una clara diferencia con los textos anteriores: mientras que aquellos eran tan meramente historiográficos, *La Musique des Incas et ses Survivances* ofrecía un estudio histórico y se acercaba claramente a una versión musical de lo que se ha llamado etnografía total.<sup>45</sup>

Los tres textos de los D'Harcourt mostraban el mismo esquema: Tras una corta introducción se pasaba al análisis de los instrumentos musicales según el esquema de Rowbotham, el cual era reforzado con informaciones extraídas de representa-

<sup>43</sup> Helen Myers: «Introduction. Ethnomusicology», 1992a, p. 4.

<sup>44</sup> Véase Dale Olsen: *The Music of El Dorado*, 2001 y Julio Méndivil: *Del juju al uauco*, 2009b.

<sup>45</sup> Con dicho término describen Cushman y Marcus las etnografías de principio del siglo XX que pretendían una representación total de la cultura y que incluían informes sobre diversas áreas de vida como la religión, la cultura material, la música, las artes, la mitología, etc. Véase Dick Cushman y George Marcus: «Ethnographies as Texts», 1982, p. 31. Los D'Harcourt toman dicho modelo pero restringido a la música.

ciones gráficas o noticias de las crónicas de Indias. Para contextualizar la música social y culturalmente durante el imperio, los D'Harcourt dedicaban siempre un capítulo a la descripción de las fiestas del calendario Inca, el cual se basaba fundamentalmente en un escrutinio de la literatura historiográfica, especialmente de las relaciones de Indias. Todo esto era además cotejado con sus observaciones y transcripciones de campo.

En 1912, los D'Harcourt coincidieron con Daniel Alomía Robles en Lima y, posteriormente, en los Estados Unidos. Robles disputaba entonces el descubrimiento de la pentafonía incaica con los músicos cusqueños José Castro y Leandro Alviña<sup>46</sup> y encandiló pronto a los esposos con sus conocimientos sobre las músicas de la población andina. Tras los encuentros con el compositor peruano, los D'Harcourt pasaron a convertirse en los más arduos defensores de la pentafonía incaica, marcando un significativo viraje en el discurso sobre estas músicas: si hasta entonces el material empírico había servido de base para formular hipótesis, ahora, contrariamente, la hipótesis de la pentafonía venía a reordenar —podría decirse incluso re-significar— las noticias musicales del imperio. Ya se ha referido que la pentafonía permitió un ordenamiento cronológico de las formas musicales pre y pos-hispánicas, separadas en modos puros y modos mestizados; mas ello requería de una trama histórica convincente. Los D'Harcourt debían explicar por qué en la música de los Andes confluían dos tiempos históricos disímiles e idearon una trama trágica, en la cual el héroe yacía sepultado bajo escombros del presente, esperando salir a la superficie. Si las huellas musicales habían sido «memoria viva» del pasado en Mead o en Alviña, a la sazón ellas pasaban a representar un tiempo pretérito ora oculto en un *corpus* nuevo, o para decirlo en los propios términos de los franceses, pasaban a convertirse en «supervivencias» sumergidas en una nueva entidad en la que fluía el pasado, así como en un individuo perviven los genes paternos sin determinar su identidad plenamente. La labor que se autoimpusieron los D'Harcourt fue rastrear las «supervivencias» que cuatrocientos años de dominio musical español habían desplazado a estratos cada vez más profundos.

La hazaña requería de una autoridad indiscutible. Cushman y Marcus han sugerido que la mejor manera de construir una autoridad etnográfica es estableciendo una presencia narrativa en el texto y posicionándose en una secuencia histórica al interior del tema.<sup>47</sup> Eso fue exactamente lo que los D'Harcourt hicieron en sus escritos: de manera semejante a la monarca de la novela, ellos escribieron la historia del imperio a través de un acto de autorepresentación que los ungía como los elegidos. Los autores anteriormente discutidos habían discurrido sobre la música de los Incas como narradores omniscientes; los D'Harcourt, por el contrario, se insertaron en la trama al modo típico etnográfico, presentándose incluso como redentores de la música del imperio. Así, lo primero que mencionan en el primer texto de su serie sobre los Incas es el tesón con que asumen su empresa y cómo tienen que enfrentar el escepticismo de renombrados musicólogos como Jules Écorcheville o Erich von Hornbostel, quienes consideraban imposible localizar restos de la música del imperio después de tantos años de dominación europea.

<sup>46</sup> Véase al respecto Julio Mendivil: *Op. cit.*, 2012, pp. 64-67.

<sup>47</sup> Cushman y Marcus: *Op. cit.*, p. 40.

Gracias a su perseverancia, los D'Harcourt responden en 1920 triunfantes a sus escépticos colegas: «La música india existe, ella está aún viva, llena de interés...».<sup>48</sup>

Siguiendo el estilo de las etnografías totales, los franceses se presentan además como los voceros del «punto de vista del nativo»,<sup>49</sup> un logro que ni siquiera la elite peruana llegaba a alcanzar. Dicen:

Los limeños saben hoy en día que el arte indio existe; escriben frecuentemente artículos sobre este tópico, hablan de sus *antepasados*,<sup>50</sup> de sus ancestros, con respetuosa admiración, pero cuando se le indica de que el único medio para hacer progresar la cuestión [del arte indígena] sería entender y aceptar al indio, ganarse su confianza, y recoger de su boca sus tradiciones, sus fábulas y leyendas, anotar sus costumbres, ellos responderían entonces con la muy sabida frase: «el indio no sirve»... Es cierto, hace falta una buena dosis de paciencia para recoger directamente los documentos del folclor, la tarea es a veces desagradable. O bien se tropieza uno con un mutismo bien justificado en el indio por los tratamientos que le fueron infligidos [...] o bien uno está obligado a defenderse del desahogo lloroso y estéril de la embriaguez. Pero si se obtiene un resultado, ¡todo el esfuerzo se olvida! Por otra parte, el indio ama tanto su música que a menudo basta con cantar ante él un aire de su tierra y queda prendido y comienza a compartir su repertorio...<sup>51</sup>

La cita contiene todos los ingredientes propios de la construcción de autoridad etnográfica: el sacrificio de los etnólogos, su tenacidad frente a los obstáculos, su destreza para superarlos y ganarse la confianza de los informantes, la jerga etnológica y, sobre todo, su triunfo final. De este modo, los esposos se otorgan a sí mismos una autoridad mayor que la que se podían jactar sus predecesores, pues estos no habían pasado de analizar descontextualizados instrumentos de los depósitos de los museos, cuando no ictericos documentos en alguna biblioteca, sin advertir la fuente viviente en que se escondía la música de los Incas. Si bien esta estratagema les permitía situarse mejor al interior del discurso, también es cierto que con ella los D'Harcourt se inclinan vagamente hacia una tradición relativista en la musicología sobre los Andes al poner en duda los prejuicios y las confusiones de la cultura oficial peruana.

Fue el descubrimiento de la música indígena viva lo que alejó a los D'Harcourt de falsos profetas. *La Musique des Incas...* se inicia con un claro deslinde con la «música incaica» que escuchaban las elites limeñas y cusqueñas a principios del siglo XX, cuyos estilos nacionalistas ya han sido referidos. Compositores como Robles, Duncker Lavalle, los llamados Cuatro grandes del Cusco —Juan de Dios Aguirre, Francisco González Gamarra, Roberto Ojeda Campana y Baltazar Zegarra Pezo—, y muchos otros compositores provenientes de las urbes andinas habían recogido, en una actitud que buscaba emular a los Cinco de Rusia, motivos del folclor rural para incorporarlos a formas musicales mayores. A riesgo de reducir un

<sup>48</sup> Marguerite y Raoul D'Harcourt: «La Musique dans la Sierra Andine de La Paz á Quito», 1920, p. 22.

<sup>49</sup> Cushman y Marcus: *Op. cit.*, p. 34.

<sup>50</sup> En castellano y en cursivas en el original.

<sup>51</sup> D'Harcourt: *Op. cit.*, p. 23.

movimiento musical variopinto a una caricatura, se tomará como muestra el *Himno al sol* en si menor del cusqueño Calixto Pacheco (Imágenes 1 y 2) como obra paradigmática del indigenismo musical peruano,<sup>52</sup> pues en ella el compositor hace uso de los recursos típicos indigenistas. La obra recoge tres géneros andinos —un triste, una wifala y una cachua— basados en motivos pentafónicos, armonizados con algunos pasos cromáticos, arpegios, y acompañados con motivos rítmicos del huayno andino o del yaraví: el 6/8 del triste y el acompañamiento en 2/4, dividiendo cada tiempo en una corchea y dos semicorcheas (durante la wifala) o en cuatro semicorcheas (durante la cachua). Los D'Harcourt verán en estas piezas estilizaciones tan dudosas como las armonizaciones de melodías indias norteamericanas emprendidas por John Comfort Fillmore.<sup>53</sup> La música que los D'Harcourt recogieron no fue aquella que se tocaba en conciertos públicos en Lima o el Cusco, sino otra anónima y amateur que encontraron en sus viajes por los Andes. Pero, para los franceses, esta música era más una víctima del desencuentro cultural iniciado en Cajamarca que la simbiosis feliz de los dos lenguajes musicales que le habían dado vida. Lo que urgía entonces era discriminar ambos elementos para determinar su procedencia. Veamos:

Nosotros recogimos de nuestros viajes por el Perú una importante colección de cerca de doscientas melodías, la mayoría transcrita directamente —canciones y danzas— que nos permite echar una mirada general al folclor musical de la región andina. [...] Este folclor, extremadamente rico y vivaz, comprende, de una parte, las monodias indias puras, que la tradición oral ha conservado casi intactas en las tierras altas de la Sierra, de otra parte un género de música especial, posterior a la conquista, que resulta de la introducción de elementos europeos, principalmente españoles, en la música india pura, género de música que nosotros llamaremos *mestizo*.<sup>54</sup>

La música de los Incas que descubren los D'Harcourt semeja en cierta forma el engendro de Mary Shelley, en el cual las partes que conforman el todo conviven sin fundirse una en la otra. Ni siquiera el modo arcaico es originario, siendo apenas «casi puro». Por otra parte, en aquellos en los cuales los elementos europeos se han radicalizado, el modo antiguo sigue siendo perceptible. Esta música es, pues, ambigua por naturaleza. Puede alcanzar «momentos interesantes», de «plenitud y originalidad», mas sin librarse de «durezas, fórmulas bastardas y algo de mal gusto».<sup>55</sup>

Resulta sintomático que los D'Harcourt comparen la impresión causada por el sistema tonal europeo con aquella ocasionada por los caballos en los indios sudamericanos. Al igual que estos, la armonía occidental mostraba el poderío de la cultura

<sup>52</sup> Para una visión del indigenismo en la música peruana véase Enrique Pinilla: «Informe sobre la música en el Perú», 1980, pp. 361-677.

<sup>53</sup> Ter Ellingson: «Transcription», 1992b, pp. 121-131.

<sup>54</sup> D'Harcourt: *Op. cit.*, p. 30.

<sup>55</sup> D'Harcourt: *Op. cit.*, 1925, p. 141. Los D'Harcourt diferencian por ejemplo entre melodías indígenas puras, con uno o dos mestizajes, melodías construidas en parte con escalas puras y mestizas, mestizas puras, melodías más desarrolladas que pueden ser definidas como mestizajes de mestizajes —con cromatismos— y melodías mestizas con escalas modernas. Para una panorámica de esa clasificación véase D'Harcourt, *Op. cit.*, pp. 147-149.



# Himno al Sol

Cancion Incaica

CALIXTO PACHECO PORRAS

Introduccion

A nom - bre de Dios vi - si - ble sa - lu - de - mos

a nues - tro Sol jo - ven In - ca Wi - ra - co - cha gran ven - ce - dor de los Chan - cas

Estribillo

Imágen 1: Fragmento de *Himno al sol* de Félix Pacheco

de los conquistadores y justificaba la derrota indígena. La trama histórica que esbozan los D'Harcourt es, en reducidas cuentas, la historia de un desencuentro condenado a sufrir el eterno retorno. Un pasaje paradigmático de ella es el breve análisis que presentan del huayno ayacuchano *Mauka zapatu* (Imágen 3), el cual se reproduce a continuación:

Hemos tenido la dicha de escuchar y de poder notar este curioso ejemplo de melodía, en el que el elemento indio y el mestizo se yuxtaponen sin que, al parecer, llegue a producirse la mezcla de ellos. La frase musical, que se repite

**Wifala**

Con mucha gracia (coro)

Cante - mos lo - o - res Pa - dre Sol

luz i vi - da del mun - do Pa - dre Sol las plan - tas i las flo - res

Pa - dre Sol a - man tu ar - dor Fe - cun - do Pa - dre Sol

Qhaswa alegre triunfal

ff

ff

f

Imagen 2: Fragmento de *Himno al sol* de Félix Pacheco

dos veces aunque ligeramente variada, se divide en cuatro partes (cada una de las cuales corresponde a un fragmento de nuestra notación). La primera y la tercera en modo Bb modificado / la segunda y cuarta concluyen en modo B indio puro. [...] Las partes en modo Bb modificado, coloniales o más modernas, tienen un carácter bastante europeo, mientras que las partes indias conservan sus intervalos característicos y su cadencia, y se distinguen vigorosamente de las primeras. Por eso este bello canto tiene, a nuestros oídos, un gran sello de originalidad y un sabor de franca novedad.<sup>56</sup>

<sup>56</sup> D'Harcourt: *Op. cit.*, p. 365.

# MAUKA ZAPATOY...

Mode B et mode Bb modifié.

Chanté par M. A. Fernandini.

Ayacucho (Pérou).

*♩ = 80 Véhément*

*1<sup>er</sup> Couplet.* Mau-ka za - pa - toy ki - čun kar-ka - ni,  
 Ku-čun ku - čun wis-ču - nay - ki. ———  
 Mus - - hu - kni. ki na - na - čis - kan, ———  
 Či - ka u - til hap - pi - nay - ki. ——— *dim.*

*2<sup>e</sup> Couplet.* Ma-na ku - ya-na ni - ŋa ni - gra - ča,  
*rall.* Ni - - - gra-ča kam-ka čin-kan - ki  
 Son - - koy hun-tta kas.kas, pay - ki ———  
*dim.* Rat - ta - ča - ya wap - si kan - ki. ———

Imágen 3: huayno Mauka zapatoy

Bajo las imposiciones ocurridas por el contacto, al final, opacadas por el mestizaje, estaban ahí, pertrechadas, las supervivencias del pasado, el modo indio «puro» ya debilitado. Este concepto —el de supervivencias— daba un sentido doblemente trágico a la música de los Incas: por un lado suponía su ocaso, pero a la vez aseguraba la continuación del drama trágico en el ciclo de vida del nuevo héroe de la música de los Andes, pues este era incapaz de desarrollarse, quedando, además, supeditado a los mismos condicionamientos que habían determinado la ruina de lo incaico. Nada podría ya transfigurar el destino del indio. Lo único que le quedaba entonces era evocar su pasado, haciendo gemir su quena, tocando las melancólicas melodías que le inspiraba el paisaje por el que antaño deambularon sus antepasados.

Pero paradójicamente, fue la discriminación de la música incaica lo que permitió su reconocimiento. No resulta extraño, por consiguiente, que los D'Harcourt hayan combinado este discurso trágico con una canonización de la música de los Andes. Si bien Mead, Alviña y Cabral la habían visto tímidamente como superior a lo «primitivo», los franceses la declararon como una música que, a diferencia de la azteca, sí había podido mantener fragmentos propios frente a la embestida española por poseer mayor calidad que la de los mesoamericanos.<sup>57</sup> La música de los Incas es ahora una música «rica» y de «contornos [...] extendidos», de una «fuerza expresiva sobria», llena de «espiritualidad, ensoñación», de «noble desprendimiento», una música ajena a la lascivia, cargada de «melancolía nativa»<sup>58</sup> y por eso más cercana al ideal de música absoluta que otras músicas americanas:

Declaramos enfáticamente —afirman en 1925— que existe un folclor musical andino, lleno de carácter y de vida, un folclor que constituye hoy en día la joya de toda América. Pero ¿quién lo conocía hace doce años? Los aires criollos publicados hasta entonces, las extrañas melodías declaradas indígenas no eran otra cosa que muestras insípidas de las canciones peruanas que llevaban claramente la marca de fórmulas europeas... [...] Sin embargo, parecía lógicamente imposible que los quechuas, tan numerosos todavía en los Andes, descendientes directos de los grandes alfareros y de los maravillosos tejedores, entre quienes la música había ocupado un lugar preferencial, hubiesen perdido el sentido tradicional de los sonidos y que, bajo un estilo incluso modernista influenciado por los extranjeros, no se pudiese *discernir y aislar un fondo, una trama que les fuese propia*. [...] Pongámonos a escuchar en las alturas de la Sierra, firmemente protegida de los contactos exteriores, en el corazón mismo del país; nuestro oído será atraído, desde la primera noche, por la quena de un *llamero* que guarda su rebaño; al día siguiente, por los cantos y danzas de ritmos precisos que salen de la *tinya*. Miles de indios cantan, tocan la flauta, bailan, tanto en las grandes aglomeraciones como en las solitarias cumbres perdidas de la inmensa puna. ¿Qué tocan, qué cantan? Debemos convencernos: su música, la que llevan en la sangre, que aman y transmiten de generación en generación.<sup>59</sup>

<sup>57</sup> D'Harcourt: «La Indienne chez les Anciens Civilisés d'Amérique», 1922, p. 3338.

<sup>58</sup> D'Harcourt: *La Musique des Incas et ses Survivances*, 1925, p. xxi.

<sup>59</sup> D'Harcourt: *Op. cit.*, 1925, p. xviii (las cursivas son propias).

El éxito de la trama trazada por los D'Harcourt estaba garantizado por su afinidad con otros discursos de aquella época. Por un lado el cuento de la pentafonía ratificaba las teorías evolucionistas en boga a principios del siglo XX y el tópico de la melancolía india coincidía con la visión de lo andino que reinaba en la literatura indigenista y en la etnología; por otro, colocaba a la cultura musical andina en un pedestal en comparación a otras músicas de los pueblos originarios de las Américas, lo cual halló eco muy pronto en los discursos nacionalistas que empezaron a formarse en esos años y que llegarían a su apogeo en las décadas siguientes. De este modo se establecía no sólo un canon musical al interior del discurso musicológico internacional, sino al mismo tiempo uno temático que hacía de la música de los Incas un objeto de investigación más digno que el estudio de otras músicas americanas menos «desarrolladas». Por irónico que parezca, fue exactamente la constatación de su derrota como desarrollo autónomo —es decir, su muerte— lo que le dio vida como objeto de investigación etnomusicológica a la música de los Incas.

## CONCLUSIONES: CASTILLOS DE PALABRAS

Un castillo de palabras, tan ligeras como el aire en el que flotan (Carlota, a través de la pluma de Fernando del Paso)

Hasta aquí se ha pasado revista a algunos de los primeros textos académicos sobre la música de los incas, mostrando sus nexos con un modelo narrativo de representación histórica que se basaba en una trama trágica. Para terminar —y recurriendo a las categorías de Arthur Danto de «historia como realidad pasada», para nombrar la idea de proceso histórico, y la de «historia como documento» para referirse al uso de documentación histórica para el proceso de verificación científico—<sup>60</sup> se referirán brevemente a las implicaciones epistemológicas de estos textos con relación a la conformación de un paradigma de investigación y un objeto de estudio.

Debe subrayarse, en primer lugar, que la historia de la música de los Incas no representaba un fin en sí mismo para quienes la estudiaban, sino un medio para establecer jerarquías entre las culturas musicales del mundo, tal como lo proponía el paradigma evolucionista implantado por la musicología comparada. En ese sentido, la música de los Incas no correspondía a una idea de historia como realidad pasada; por el contrario, ella era suscrita a una categoría de historia como documento, es decir, reducida a material empírico para la construcción de una historia universal de las prácticas musicales. Su función como «memoria viva» o «supervivencias» del pasado era, por tanto, la de actualizar lo pretérito como fuente de información para el proyecto evolucionista de la musicología comparada.

No obstante, todos los autores reconocen una cierta historicidad a la música de los Incas al alejarla de formas más «primitivas». Sin embargo, esta historicidad solía ser presentada como un ciclo llegado a su fin con el arribo de los españoles.

<sup>60</sup> Danto: *Op. cit.*, p. 186.



En concordancia con Nicholas Thomas, quien refiere la tendencia etnológica a describir a las sociedades anteriores al contacto con occidente como pasivas,<sup>61</sup> en estos relatos es también la irrupción europea la que ejerce de agente dinámico del cambio. En cuanto ninguno de los autores comentados explica el nivel de desarrollo alcanzado por los Incas en sus representaciones históricas, es posible sugerir que ellos lo consideraban como el producto de un proceso natural en sentido trágico; es decir, como una realidad determinada por razones ajenas a la voluntad humana.

Llama la atención que los textos fundadores de los estudios sobre música incaica hagan uso, sin excepción alguna, de lo que Danto ha denominado «socialismo metodológico» para la escritura de la historia —la desaparición de los individuos a favor de los grupos como agentes históricos.<sup>62</sup> Si bien por un lado esto se justificaba por la ausencia de datos sobre compositores o intérpretes prehispánicos, también es cierto que el socialismo metodológico permitía una mayor reducción de complejidad para determinar un nuevo objeto de estudio. Creo, en todo caso, que este modelo era más compatible con la trama trágica, pues creaba un corpus en cuanto lo bosquejaba, lo que bastaba para establecer límites con otras músicas no pentafónicas, ya sean estas «pre-pentafónicas» o formas mestizadas. Todo esto fue fundamental para definir una música incaica y para permitir su inclusión en el sistema de evolución musical creado por la etnomusicología temprana.

Irónicamente, fue el discurso trágico lo que permitió la canonización de la música andina como «la joya musical de América». Por supuesto, estas categorizaciones evolucionistas no corresponden a la posición relativista cultural que la etnomusicología propugna desde la posguerra; pero entonces eran muy frecuentes. Por lo demás, ella tuvo consecuencias positivas en los estudios de músicas tradicionales, en tanto expandía el canon a manifestaciones antes tenidas, indiferenciadamente, como «primitivas», lo cual al final sí impulsó decididamente posiciones relativistas. Al mismo tiempo, la canonización de la música incaica significó un importante aporte a la creación de imaginarios nacionales en los países andinos, incluidos la Argentina y Chile.

Pero, sin duda alguna, el principal aporte de estos textos es el haber delimitado un campo de estudio al imaginar la música de los Incas como una cultura musical diferenciada. Es interesante remarcar que todos los autores que se han analizado redujeron su esquema histórico a las fases de auge y caída de la cultura musical de los Incas. ¿Cómo se explica que ninguno haya percibido tal incongruencia? Tal vez la imagen de Carlota nos ayude a resolver la incógnita. Como la desdichada monarca en su celda, los estudiosos de la música de los Incas de principios del siglo XX se nos muestran hoy en día como obsesionados con la caída del imperio. Estos, desde sus celdas epistemológicas, construyeron también un castillo de palabras para imaginar, sobre la base de fragmentarias noticias, y a veces de forma delirante, un pasado musical en los Andes.

<sup>61</sup> Nicholas Thomas: *Out of time. History and Evolution in Anthropological Discourse*, 1996.

<sup>62</sup> Danto: *Op. cit.*, p. 441.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alviña, Leandro: «La música incaica. Lo que es, y su evolución desde la época de los Incas hasta nuestros días», *Revista Universitaria*, 1929 [1919], pp. 299-318.
- Ankersmit, Frank: *Historia y tropología. Ascenso y caída de la metáfora*. Fondo de Cultura Económica, México, 2004.
- Beard, Charles: «Written History as an Act of Faith», en *American Historical Review* XXXIX (2), 1934, pp. 219-29.
- Bolaños, César: *Las antaras Nasca*. INDEA, Lima, 1988.
- \_\_\_\_\_: *Origen de la música en los Andes. Instrumentos musicales, objetos sonoros y músicos de la región andina precolonial*. Fondo Editorial del Congreso del Perú, Lima, 2007.
- Cabral, Jorge: «La música incaica», en *Revista Anales de la facultad de Derecho* 5, 1915, pp. 581-612.
- Danto, Arthur: *Analytische Philosophie der Geschichte*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1980.
- Del Paso, Fernando: *Noticias del Imperio*, Mondadori, Madrid, 1987.
- D'Harcourt, Marguerite & Raoul: «La Musique dans la Sierra Andine de La Paz á Quito», *Diario de la Sociedad de Americanistas de París XII*, 1920, pp. 21-53.
- \_\_\_\_\_: «L'Indienne chez les Anciens Civilisés d'Amérique», *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*. Librairie Delagrave, París, 1922, pp. 3337-3371.
- \_\_\_\_\_: *La Musique des Incas et ses Survivances*. Librairie Paul Geunthner, París, 1925.
- Ellingson, Ter: «Transcription», en *Ethnomusicology. An Introduction*, ed. Helen Myers, New York: Norton, 1992, pp. 110-152.
- Gibson, Percy: *Coca, alcohol, música incaica y periodismo*. Sanguinetti, Arequipa, 1910.
- González Holguín, Diego: *Vocabulario de la Lengua General de todo el Perú llamada Lengua Qquichua o del Inca*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 1989 [1608].
- Hanslick, Eduard: *Vom musikalischen Schönen*. Breitel & Härtel, Wiesbaden, 1989.
- Harris, Marvin: *Kulturanthropologie. Ein Lehrbuch*. Campus Verlag, Frankfurt am Main/New York, Campus, 1989.
- Hornbostel, von, Erich Moritz: «Die Probleme der Vergleichenden Musikwissenschaft», en *Tonart und Ethos: Aufsätze zur Musikethnologie und Musikpsychologie*, Reclam, Campus, 1986 [1905], pp. 40-58.
- Jiménez Borja, Arturo: *Instrumentos musicales peruanos*. Casa de la Cultura, Lima, 1951.
- Mead, Charles: «The Musical Instruments of the Incas», *Supplement To American Museum Journal* vol. III (4), American Museum of Natural History, New York, 1903.
- \_\_\_\_\_: «The Musical Instruments of the Incas», *Anthropological Papers of American Museum of Natural History*, Vol. XV (III), 1924, pp. 313-358.
- Mendivil, Julio: *Making Music History. Strategien der Historisierung geschichtsloser Musikkulturen. Der Fall der Musik aus den Anden (Bolivien, Ecuador und Peru)*. Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover, Hannover, 2009a.



- \_\_\_\_\_: *Del juju al uauco. Un estudio arqueomusicológico sobre Las flautas globulares cerradas de cráneo de cérvido en la región Chinchaysuyu del imperio de los Incas*. Abya Yala, Quito, 2009b.
- \_\_\_\_\_: «Yo soy el huayno: El huayno peruano como confluencia de lo indígena, lo hispano y lo moderno», en *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*, ed. Albert Recasens y Christian Spencer, Seacex, Madrid, 2010, pp. 37-45.
- \_\_\_\_\_: «Wondrous Stories. El descubrimiento de la pentafonía andina y la invención de la música incaica», en *Resonancias* 31, 2012, p. 61-77.
- Myers, Helen: «Fieldwork», en *Ethnomusicology: An Introduction*, ed. Helen Myers, W.W. Norton & Company, New York & London, 1992a, pp. 21-49.
- \_\_\_\_\_: «Introduction: Ethnomusicology», en *Ethnomusicology: An Introduction*, ed. Helen Myers, W.W. Norton & Company, New York & London, 1992b, pp. 3-18.
- Olsen, Dale: *The Music of El Dorado. The Ethnomusicology of Ancient South American Cultures*, Gainesville, University Press of Florida. 2001.
- Petermann, Werner: *Die Geschichte Der Ethnologie*. Peter Hammer Verlag, Wuppertal, 2004.
- Pinilla, Enrique: «Informe sobre la música en el Perú», en *Historia del Perú*, tomo IX, Editorial Juan Mejía Baca, Lima, 1980, pp. 361-677.
- Popper, Karl: *Das Elend des Historizismus*. J.C.B. Mohr (Paul Siebeck Tübingen), Stuttgart, 1971.
- Real Academia de la Lengua Española: *Diccionario de la lengua Española*. Real Academia de la Lengua Española, Madrid, 1992.
- Rowbotham, John Frederick. «Certain Reasons for Believing That the Art of Music in Prehistoric Times Passed through Three Distinct Stages of Development, Each Characterized by the Invention of a New Form of Instrument, and That These Stages Invariably Succeeded One Another in the Same Order in Various Parts of the World», *The Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland* 10, 1881, pp. 380-89.
- Stevenson, Robert: *The Music of Peru. Aboriginal and Viceroyal Epochs*, Pan American Union & General Secretariat of the Organization of American States, 1960.
- Stumpf, Carl: «Musikpsychologie in England. Betrachtungen über die Herleitung von Musik aus der Sprache und dem thierischen Entwicklungsprozess, über Empirismus und Nativismus in der Musiktheorie», *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft* 1, 1881, pp. 261-349.
- \_\_\_\_\_: *Die Anfänge der Musik*, Verlag von Johann Ambrosius Barth, Leipzig, 1911.
- Thomas, Nicholas: *Out of Time. History and Evolution in Anthropological Discourse*. The University of Michigan Press, Michigan, 1996.
- White, Hayden: *Metahistoria: La imaginación histórica en la europa del siglo XIX*. Fondo de Cultura Económica, México, 1992.

Wilpert, Gero von: *Sachswörterbuch der Literatur*. Kröner, Stuttgart, 1969.

Wolkowicz, Vera: *Contradictions between Identities and Sounds: The Construction of a Nationalist/Latin American Art Music in Argentina during the 1920s*, Tesis para Master en Musicología, Cambridge, University of Cambridge, 2013. ■

**Julio Mendívil.** Perú. Etnomusicólogo y charanguista. Director del Center for World Music de la Universidad de Hildesheim desde 2013 y presidente de la IASPM-AL. Vocal del grupo de trabajo «Etnomusicología» de la Sociedad de Investigación Musical de Alemania, miembro del Grupo Internacional para el Estudio de la Arqueología Musical y de la Sociedad de Etnomusicología de Norteamérica.

Dedicado a Ana María Ochoa Gautier,  
Columbia University NYC

*La decolonización es un camino de  
invención*

Cergio Prudencio (Luna, 2001)

*La representación del OTRO como confir-  
mación del YO (artista) es una cuestión de  
violencia epistémica.*

Mayra Estévez Trujillo (2008, 95)

# ¿Arqueologías sonoras del presente?<sup>1</sup>

NO-INTRODUCCIÓN: UN PROYECTO, UN  
PROCESO

## I. Planteamiento del problema: «Ar- Susan Campos Fonseca queologías sonoras del presente» ¿por qué?

Cuando el doctor Jorge Luis Acevedo, compositor y etnomusicólogo costarricense, habla de «una cultura como especie en extinción»,<sup>2</sup> entra en sintonía con el trabajo de la curadora de arte Virginia Torrente, quien en la apertura de una muestra en el Centro de Cultura Contemporánea Matadero Madrid, afirma: «Se derrumba la torre de la *ilusión por lo arcaico*».<sup>3</sup> La muestra paradójicamente se titulaba *Arqueo-lógica*, y estaba compuesta por piezas de arte actual que utilizaban «la historia» como referente común, así como la «manipulación» del espacio histórico y la memoria. De esta forma, Torrente señalaba hacia *El artista como etnógrafo*, citando a Hal Foster, en sentido a que «lo antiguo se continúa en la historia de manera discontinua».<sup>4</sup>

Hablar de «artista» y «arte» ya implica en sí mismo un problema, como indica Torrente: «el sentido etnocéntrico del arte occidental al señalar al *otro*, y valorarlo dentro de un esquema prefijado por lo contemporáneo».<sup>5</sup> El debate sobre la posibilidad de la llamada «opción decolonial» puede entrar en juego aquí. El Dr. Acevedo emprendió en Costa Rica un proyecto cuyas consecuencias pueden ser medidas hasta el presente. Su trabajo se suma al de antropólogos, arqueólogos, lingüistas y educadores, quienes construyen un acervo sonoro y escrito entendiéndolo como «tradición indígena costarricense».

Retomando el problema inicial, al pensar la posibilidad de una cultura como especie en extinción, se emprende un proyecto de «recuperación» bajo el prisma

<sup>1</sup> Conferencia ofrecida en el VIII Coloquio Internacional de Musicología Casa de las Américas y la I Conferencia de la Asociación Regional de la Sociedad Internacional de Musicología para la América Latina y el Caribe, 2014. El presente texto recoge los resultados de la primera etapa de investigación sobre el tema, realizada bajo el auspicio del Instituto de Investigaciones en Arte-IIArte de la Universidad de Costa Rica (UCR).

<sup>2</sup> Susan Campos Fonseca: «¿Una cultura como especie en extinción?». 2013.

<sup>3</sup> Virginia Torrente: «En deuda con la arqueología», 2013, p. 3.

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 3-4.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 4.

de «lo contemporáneo» —académico, costarricense, occidental—, produciendo objetos/sujetos *de saber* que remiten a modelos de «historia» y «memoria» patrimonial. Estos «saberes» serán utilizados en la creación contemporánea, como la obra compositiva del propio Acevedo demuestra, señalando hacia lo que Hal Foster identifica como *artista-etnógrafo*.

No obstante, el proyecto arqueológico que supone *el estudio sistemático de restos materiales de la vida humana ya desaparecida* puede entrar en contradicción con la idea de que «lo sonoro» constituye un patrimonio/resto «inmaterial». Si bien es cierto, los estudios organológicos y performativos, por ejemplo, pueden subrayar la «materialidad» del fenómeno sonoro en dirección a un «resto material» de algo «desaparecido».

La idea de «resto», «materialidad» y «pérdida» constituye, junto a las de «cultura» y «extinción», una referencia a esa *ilusión por lo arcaico*, mencionada por Torrente. Siendo así, la posibilidad de arqueologías sonoras del presente se identifica en el «derrumbamiento». El artista como etnógrafo realiza un proceso de búsqueda de la «ilusión» en algo que entiende como «arcaico», *anterior a...*, pero visto desde un *después de...* La mirada «coloniza» el resto y lo inserta en una construcción de presente.

El primero en identificar este fenómeno en la creación sonora «costarricense» es el compositor Marvin Camacho, en su breve ensayo «El realismo mágico en el canto indígena bribri y su impacto en la música contemporánea costarricense».<sup>6</sup> Camacho —colaborador de Acevedo en sus exploraciones y participe directo en el proyecto de «recuperación» que emprendiera— señala hacia las consecuencias de un proceso. No solo a la utilización de «restos materiales» producto de dicho proceso —como transcripciones, grabaciones, obras nuevas, etc.— si no en su *intervención y presencia* dentro del imaginario y la memoria colectivos.

Esto se hace visible desde los murales de Ron Mills en la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica (EAM-UCR) —donde se evidencia la acción del artista como etnógrafo y el acto de intervención en la realidad inmediata; en este caso, introduciendo un imaginario y memoria acerca de «lo indígena» en la arquitectónica del «Conservatorio»— hasta la utilización de fuentes digitalizadas-vinculadas con «lo indígena costarricense», en la creación de arte sonoro y músicas «populares» como, por ejemplo, el rock. (Figura 1).

En este proceso se verán implicadas tanto la «música de arte» como la «música popular». Las fuentes de música notada y grabada se constituirán en los «restos materiales» a los que estas «arqueologías sonoras del presente» recurrirán. Pero los antecedentes pueden medirse más allá de las primeras exploraciones del doctor Acevedo, durante el proceso de «invención» de la llamada «música nacional», a principios del siglo XX.

Al igual que en otros países, el paradigma del estado nacional convocó a la recolección y selección de eso que el doctor Alejandro L. Madrid identifica como «los sonidos de la nación moderna».<sup>7</sup> Ya dentro de los primeros cancioneros «costarricenses» producidos por estos proyectos y sus exploraciones etnográficas empíricas, se encuentran transcripciones de lo que se entenderá como «cantos indígenas» o «de indios».

<sup>6</sup> Marvin Camacho Villegas: «El realismo mágico en el canto indígena bribri y su impacto en la música contemporánea costarricense», 2012.

<sup>7</sup> Véase Alejandro L. Madrid: *Los sonidos de la nación moderna*, 2005.



Figura 1. Ron Mills, mural EAM-UCR (Detalle). Fotografía©Susan Campos, 2013.

El estudio de estas fuentes aún está en proceso, por lo cual este ensayo únicamente señalará cómo se instauro la *patrimonialización* de «lo indígena» como «costarricense», a través de «lo sonoro de lo social-cultural».<sup>8</sup> A este respecto, la influencia del indianismo e indigenismo será palpable hasta la actualidad, aspecto que se tratará más adelante, cuando se haga referencia al estado de la cuestión. Las siguientes preguntas guiarán el discurso:

—De entre los otros pueblos que ocupan el territorio nacional —Cabécares, Guaymies, Guatusos o Malekus, Boruncas o Bruncas, Térrabas, Huetares, Chorotegas, Miskitos y Sumos, Teribes...— ¿qué implicaciones tiene la elección «dominante» del pueblo Bribri en el marco del ideario estético nacional?

—¿En qué medida lo que se entiende como «patrimonio» del pueblo Bribri, utilizado como «materia prima» en la creación sonora —tomando en consideración diferentes géneros compositivos— supone un caso arqueológico del presente?

—¿Cómo estas arqueologías sonoras del presente evidencian el problema de la invención de «lo indígena» desde La Academia —en tanto «saber» y «conocimiento» institucionalizado— que se filtra hasta las prácticas «no académicas» o «para-académicas» en Costa Rica?

—¿En qué medida puede una «opción decolonial» pensar, ya no a los *otros* de Occidente, de quienes nos separa una «herida colonial» —de la cual somos parte— sino, como en los casos estudiados, a los Occidentes *otros* que en esta «herida» y «opción», encuentran un camino de invención? Esta última pregunta permite una remisión al compositor y director peruano Cergio Prudencio, quien afirma: «La decolonización es un camino de invención».<sup>9</sup>

Estas son interrogantes abiertas. El debate sobre un pensamiento decolonial a nivel instrumental en el estudio de arqueologías sonoras del presente es un problema en sí mismo.

<sup>8</sup> Mayra Estévez: *Estudios Sonoros desde la Región Andina*, 2008, p. 10.

<sup>9</sup> Jorge Luna. Entrevista a Cergio Prudencio. «La decolonización es un camino de invención», 2011.

## II. ¿En qué marco teórico se elige realizar el estudio?

La propuesta es pensar un «instalar-Ser sonoro» como «gesto decolonial» y la «opción decolonial» como camino de invención a partir de la «otredad propia». El «instalar-Ser» es entendido como «erigir/emergir» frente a un «construir» en «lo sonoro», y su colonización a través de «lo musical». <sup>10</sup>

La «expectación de otredad» en este «instalar», producto de una afirmación sobre la base de «subalteridad» en el estudio de la cultura iberoamericana, es un problema complejo, más aún cuando se vincula con las propuestas decoloniales y su crítica a la geopolítica del poder, así como a la defensa de una «desoccidentalización» y «desobediencia epistémica» frente a la Estética.<sup>11</sup> Se remite a la Estética porque parte importante del problema tratado es el artista como etnógrafo.

Las preguntas de investigación no son fáciles ni definitivas; suponen solo un primer ejercicio experimental sobre un problema de estudio concreto. Sin embargo, pueden vincularse con preguntas más amplias, por ejemplo:

- ¿Quién es «el otro», quién es «el yo», según un modelo de «Ser iberoamericano»?
- ¿En qué medida un modelo de «Ser iberoamericano» es un constructo?
- ¿Quién decide qué tipo de «gesto decolonial» es el *co-recto* según este «Ser»?
- ¿Qué sucede cuándo se reconoce la aporía de la «desoccidentalización» propuesta desde una «élite» occidental «otra», que busca *su lugar* en la geopolítica del poder?
- ¿Cómo puede ejercitarse una «desobediencia epistémica» frente a una ontología sonora pensada como «otra»?; implicando no solo «lo musical», sino el «instalar-Ser» en el mundo.
- ¿Cuándo se juzga y se imponen arquetipos «políticamente *co-rectos*», según activismos concretos sobre «lo sonoro de lo social cultural» al individuo creador?

Las arqueologías sonoras del presente estudiadas, se ven entretejidas entonces con aspectos teóricos críticos como:

- Los discursos de «colonialidad del saber» sobre los cuales se asienta la historia conceptual, articulada por términos como «La Música»/«Una Música». <sup>12</sup>
- «La Historia» como una forma de «Escucha» y, en consecuencia, la necesidad de estudiar los mecanismos de colonización de «La Escucha», presentes en la creación sonora y discursiva.
- La «colonización de los géneros compositivos» dentro de la creación sonora; y si se quiere, como tipo de «colonización inversa», que pone en cuestión la «expectación de otredad».

Se identifica entonces la construcción de «colonialidades fronterizas» y la necesidad de pensar aún más sobre los tipos de colonialidad posibles y en diferentes

<sup>10</sup> Aquí se parte de las propuestas de Martin Heidegger acerca del erigir/emergir frente al construir. Véase Martin Heidegger: *Caminos de bosque*, 2000, p. 31.

<sup>11</sup> Walter D. Mignolo. «Decolonial Aisthesis and Other Options Related to Aesthetics», 2012.

<sup>12</sup> Rubén López Cano. «Juicios de valor y trabajo estético en el estudio de las músicas populares urbanas de América Latina», 2011, pp. 237-238.

direcciones. Se toma en cuenta, de esta forma, la «occidentalidad» de los sujetos creadores, «costarricenses» en el caso de estudio, sus redes locales y globales. Asimismo, se identifica el vínculo de estas redes con la aporía de una «desoccidentalización», cuando los agentes son, en sí, «occidentales» en su formación, aunque su experiencia de «occidentalidad» sea diversa.

Por último, se subraya lo reduccionista de considerar «EL/UN Occidente» como «europeo», sobre la base de «LA/UNA Europa», siendo ella misma diversa. Aunque suene radical, a pesar de los constructos defendidos por proyectos identitarios concretos, no existe una «Europa» en tanto unidad homogénea, ni un «Occidente» u «occidentalidad» en dichos términos. Ellos mismos son tan diversos como la geografía humana que les ha marcado durante milenios. Y en este proceso, la «expansión colonial» de distintos grupos, sigue siendo un agente de hibridación contingente, porque, citando a la escritora venezolana María Virginia Jaua:

Como todas las grandes civilizaciones han tenido su momento de esplendor y luego de decadencia. La nuestra, la más caníbal de todas, se extiende en el tiempo, prolonga su existir fagocitando, reciclando, incorporando, expoliando, consumiendo al eterno otro, al eterno sí mismo, colonizando y descolonizando su propio trayecto, su propio relato en busca de sobrevivirse a sí misma.<sup>13</sup>

Finalmente, la base del problema de estudio es la identificación de un «giro etnográfico» en la creación sonora contemporánea, teniendo como guía la utilización —y expóleo— del pueblo Bribri. El problema es amplio y complejo, por esta razón la investigación tiene como primer eje de análisis la construcción de «lo indígena» en la creación actual y su vinculación histórica con la «invención»; consciente de que, desde la investigación académica, se forma parte de esta acción —problema— y se transita por ese «camino» expuesto por Cergio Prudencio y María Virginia Jaua.

### III. Estado de la cuestión

Las obras localizadas —según estos criterios de investigación— se encuentran conservadas como música notada y grabada, incluidas producciones audiovisuales relacionadas. Las fuentes escritas más antiguas identificadas hasta el momento datan de 1922 y las más recientes son actuales. Los datos recolectados, en coincidencia con el proyecto de creación de una «música nacional», muestran cómo estas obras se incluyeron dentro de los resultados de las primeras exploraciones etnográficas empíricas realizadas en la década de los años veinte y cómo estas transcripciones más antiguas se van poniendo en diálogo con otras, ya no enmarcadas en el ámbito nacional, sino con otros grupos mesoamericanos —por ejemplo aztecas y mayas— en la década de los años ochenta. Las obras anteriores a esta fecha, dada su vinculación con el proyecto de «música nacional» y, en la mayoría de los casos, la ambigüedad en las fuentes etnográficas, obligan por el momento a un marco de análisis diferencial con las posteriores. Siendo así, el estudio está centrado actualmente en las obras más actuales, donde la referencia a los pueblos Bribri y Cabécar es dominante.

<sup>13</sup> María Virginia Jaua: «Materializar y desmaterializar la representación: México y España en la Bienal de Venecia», 2013.



La presencia de este fenómeno en la obra de compositores académicos como Jorge Luis Acevedo, Mario Alfagüell, Alejandro Cardona, Otto Castro, Carlos J. Castro, Marvin Camacho, y Eddie Mora, se ve complementada con el trabajo del guitarrista Mauricio Zamora, el artista sonoro Alejandro Sánchez Núñez —conocido como Achromatic Prods—, Sergio Fuentes —conocido como Sergio Wiesengrund—, el Proyecto Jirondai, y el grupo de rock instrumental Niño Koi, quienes han trabajado con referencias a «lo indígena», aunque con fuentes no siempre específicamente Bribri, sino en corelato con otros, en especial el pueblo Cabécar.

Esto último obliga a una revisión de la propuesta de investigación, ya que los bribri y cabécares son conocidos bajo el nombre de «los talamanca», en referencia a que históricamente han habitado la región de Talamanca en Costa Rica. Se suman así dos variables: el pueblo Bribri como grupo indígena mayoritario en el país y la región de Talamanca como territorio «oficial» de «lo indígena» en Costa Rica.

#### SIETE HAIKUS PARA UN «INSTALAR-SER SONORO»

En correspondencia con las preguntas planteadas en la «no-introducción», y en comunión con el proyecto en que se insertan: ¿Cómo se *en-marca* un territorio existencial desde la geografía humana de un «instalar-Ser sonoro»? Esta es la pregunta propuesta frente a *Los Siete Haikus* de Marvin Camacho,<sup>14</sup> una de las obras incluidas en este proyecto de investigación. Obra para piano solo grabada junto a una producción audiovisual documental de José Pablo Porras en el disco *Rituales y Leyendas* (2012). Frente a esta pregunta germinal, *Los Siete Haikus* ofrecen la posibilidad de pensar cómo:

La música es resultado de los movimientos de territorialización, desterritorialización y reterritorialización de fuerzas vibrantes en su articulación de (la división o diferencia entre) el cuerpo y la tierra.<sup>15</sup>

La propuesta es que *Los Siete Haikus* ofrecen la oportunidad de pensar algunos lineamientos generales para un estudio de la «decolonización como camino de invención» y «La Historia como Escucha», en sentido a una colonialidad/decolonialidad del saber y la vinculación contingente de la «música de arte» con dicha colonialidad/decolonialidad; en este caso, partiendo del ritual como paradigma estético, epistémico y ontológico, con claras connotaciones arquitectónicas, como «instalar-Ser sonoro». Instalar que será objeto de estudio primordial en este ensayo, siendo identificado en los términos expuestos por Martin Heidegger como «erigir/emergir» frente a un «construir», y por Elizabeth Grosz como territorialización, deterritorialización y reterritorialización reunidos en la partitura, el performance del compositor y la pieza audiovisual documental de Porras.

Se elige la obra de Camacho para ejemplificar algunos de los procedimientos aplicados por este proyecto de investigación en proceso, sin entrar en un análisis técnico

<sup>14</sup> Marvin Camacho Villegas. *Los Siete Haikus*. [Partitura], 2012, ff. 1-17.

<sup>15</sup> Cita original: «Music is the result of the movements of territorialization, deterritorialization, and reterritorialization of vibratory force in its articulation of (the division or difference between) the body and the earth». Elizabeth Grosz: *Chaos, Territory, Art. Deleuze and the Framing of the Earth*. 2008, p. 55.

de la partitura. El propósito es pensar el performance que supone —la partitura— en la medida de las preguntas planteadas, junto con la puesta en escena audiovisual de Porras; razón por la cual solo se consideraran algunos elementos relacionados con la «escritura» que en ella se conserva en tanto documento antropológico.<sup>16</sup>

El interés de este ensayo es pensar cómo Marvin Camacho *en-marca* un territorio existencial y en qué medida analizarlo como «gesto decolonial» puede servir a las preguntas de investigación que guían este proyecto. La hipótesis es que estos «haikus» son una especie de contemplar «Ser-en-el-mundo» instalando un «Ser-sonoro». Para ello el compositor realiza una *inventio* —como «yo-creador»— elige «sonotipos» y poéticas muy concretos —dentro de acervos occidentales y no-occidentales— llevándolos a su restricción mínima esencial —como «haikus»— dando como resultado un conjunto que *en-marca* la geografía humana de su memoria histórico-cultural.

### I. El Haiku, una forma poética para la «otredad propia»

Vicente Haya Segovia, en su libro *Haiku: la vía de los sentidos*, define «[el] haiku [como] una forma de poesía tradicional japonesa [que consiste] en un poema breve, generalmente formado por siete versos, o cinco moras respectivamente [donde comúnmente] se sustituyen las moras por sílabas cuando se traducen o componen en otras lenguas. La poética del haiku generalmente se basa en el asombro y el arrobamiento que produce en el poeta la contemplación de la naturaleza».<sup>17</sup> Se identifica así el primer problema metodológico. Además de las cuestiones propias de los estudios de música y literatura —que requieren de un marco más extenso y riguroso de análisis— puede observarse cómo el compositor remite a la forma en el título y en la intencionalidad de su construcción.

Para demostrar esta afirmación, se remite a cómo el compositor y el artista audiovisual refieren a un paisaje (naturaleza) y su contemplación como territorio existencial *desde* el ámbito del cuerpo del compositor. Una consideración a partir de los estudios de performance se vuelve entonces necesaria, tanto en lo que respecta a la ejecución de Camacho al piano, como a la propuesta audiovisual de Porras. No se trata solo de obras «cortas» para piano en sentido alegórico a la «brevedad» de la forma poética. Puestos en relación con el relato documental, cada uno de estos siete «haikus» contiene en sí un «instalar-Ser sonoro». Citando a la filósofa Jeanne Hersch, podría afirmarse que estos «haikus» son «miniaturas de eternidad» posibles en un «presente vivido en la música».<sup>18</sup>

Lo anterior obliga a una consideración contextual. Cristy van der Laat, poeta costarricense, también recurre al «haiku» con un propósito similar en su obra *El libro Rojo de los Haikus Negros* (2002). La elección del «haiku» con toda su connotación histórica, estética y ética entre oriente y occidente, resulta de especial interés en la configuración de una «expectación de otredad», y la posibilidad, en la elección de esta forma poética, como contemplación/meditación de la «otredad propia».

<sup>16</sup> Esto no quiere decir que en el proyecto de investigación dicho análisis no sea considerado, pero no será incluido aquí.

<sup>17</sup> Vicente Haya Segovia: *Haiku: la vía de los sentidos*, 2006, p. 29.

<sup>18</sup> Jeanne Hersch: *Tiempo y música*, 2013, p. 22.

Camacho, como van der Laet, parecen abrirse a una posibilidad «otra» a través de la elección del «haiku». Lo que no omite cierto orientalismo, o japonismo para mayor precisión. Incluso cuando la cultura japonesa esté presente en su entorno creativo, como occidentales —retomando la cita de Jaua— ellos también fagocitan, reciclan, incorporan, expolían y consumen al eterno otro, al eterno sí mismo. El «Ser iberoamericanos» no les exime de ello. Esto no debe entenderse como un «juicio de valor» o un «prejuicio»; como indica el musicólogo mexicano Rubén López Cano, «enjuiciar no es conocer».<sup>19</sup> Asumir esta compleja interacción entre colonización y decolonización de la «otredad propia» es quizás la mayor «desobediencia epistémica», más aún cuando se propone la exploración de este «camino de invención» no exento de «violencia epistémica», expuesta en la «hermenéutica de sí» del «yo-creador».<sup>20</sup>

Se menciona el trabajo de van der Laet, aunque no tiene aparente relación como antecedente con el de Camacho. Sin embargo, les une un marco contextual y una intencionalidad. Ambas obras fueron creadas en momentos críticos y álgidos de sus vidas, marcados por la muerte o la enfermedad. La elección del «haiku» no es casual: la acción contemplativa y meditativa frente a la propia existencia que exige esta forma poética parece ser uno de los motivos de elección. Obviamente, aquí existe un problema básico: el de la traducción de la forma. En el caso de van der Laet, a un idioma ajeno, al crear «haikus» en lengua castellana, acompañados por dibujos de Guadalupe Marconi (Figura 2); y el de Camacho, al proponer la posibilidad de esta tradición poética japonesa en formato sonoro, a través de la música notada y dentro de la «música de arte».

En el caso de van der Laet, los colores rojo, negro y blanco remiten a la tradición Zen, muy importante también en el pensamiento de Camacho.<sup>21</sup> Todo esto requiere de una documentación rigurosa, pero en primera instancia, aunque estos colores no están presentes en la partitura de Camacho, sí lo están en el entorno donde *Los Siete Haikus* fueron concebidos: en las obras de Jonathan Delgado instaladas en el espacio creativo del compositor, en su residencia de Turrialba, Costa Rica (Figura 3). El entorno creativo así construido remite a un eje importante de su pensamiento musical: el chamanismo. Estos son colores simbólicos relacionados con el saber del *Tlamatini* en la tradición náhuatl. Miguel León-Portilla los identifica en una de sus características: *Amoxtli* «poseedor de los códices» de *Tlilli Tlapalli* «la tinta negra y roja», donde la yuxtaposición del negro y el rojo «significan la representación y el saber de las cosas de difícil comprensión y del más allá».<sup>22</sup>

Se llega así al ritual como paradigma estético, como camino a una episteme/saber «otro», identificando su relación con una «etnografía imaginaria» que vincula en los procesos *poiéticos* un «erigir/emergir» frente a un «construir» —desde un «occidente traductor»—, donde «lo indígena» —según una hibridación entre dife-

<sup>19</sup> López Cano: *Op. cit.*, 2011, p. 240.

<sup>20</sup> Para un resumen, léase: Susan Campos Fonseca. «Materia prima: Pueblo Bribri y música de arte», 2013.

<sup>21</sup> Susan Campos Fonseca. Entrevista a Marvin Camacho Villegas. Realizada en su residencia de Turrialba (Costa Rica), el 14 de julio de 2013. Archivo personal de la autora. Inédita.

<sup>22</sup> Susan Campos Fonseca: «¿Puede la PHILOSOPHIA volverse hacia lo ya pensado en náhuatl o maya-quiché?», 2007, p. 38.



Figura 2. *El libro Rojo de los Haikus Negros* (Detalle). Fotografía ©Susan Campos, 2013.

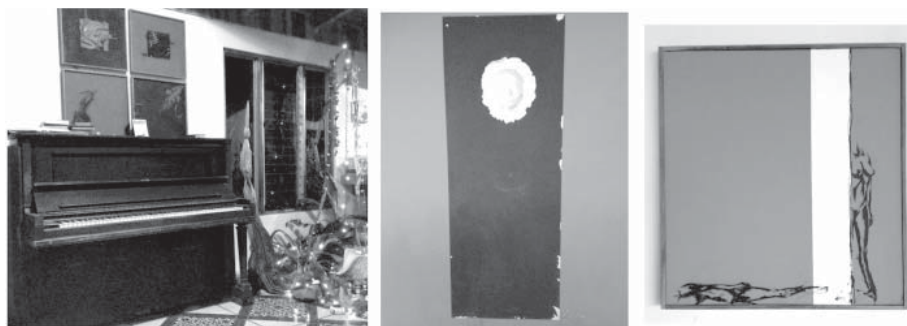


Figura 3. Residencia del compositor en Turrialba (Detalles). Fotografías ©Susan Campos, 2013.

rentes culturas de pueblos originarios— y «lo oriental» —japonés en este caso— se constituyen en vías epistémicas «otras» en sentido a una «representación» y a un «saber» de «cosas de difícil comprensión y del más allá», *en-marcados* por la «música de arte», pensada por el compositor.

Se arriesga quizás demasiado introduciendo la cuestión de este modo, pero en el caso de Costa Rica, pueden encontrarse ejemplos afines en la obra de otros compositores, como Mario Alfagüell —uno de los maestros de Camacho— en su *Diálogo guerrero místico* Op. 15 (1981) y en el *Concierto para piano y orquesta* N° 7 Op. 207 «sobre un canto indígena BRIBRI de Costa Rica» (2009). La «etnografía imaginaria», así identificada, se manifiesta en comunión con trabajos etnomusicológicos de carácter empírico o tradicional, a partir de la transcripción, la grabación o los estudios lingüístico-filológicos; es decir, que «La Academia» (costarricense) participa en esta construcción como «occidente (otro) traductor».

Identificar esta construcción y puesta en valor como «etnografía imaginaria», como herramienta para esa posible decolonización como camino a la invención, evidencia un vínculo, sin olvidar el conocimiento mutuo entre el proyecto de Cergio Prudencio y el de Marvin Camacho.<sup>23</sup> Conversando sobre esta posibilidad en la residencia del compositor costarricense —donde *Los Siete Haikus* fueron

<sup>23</sup> Camacho y Prudencio se conocieron personalmente en Costa Rica en 2012, en el marco del XI Seminario de Composición Musical organizado por la Universidad de Costa Rica (UCR) y la Universidad Nacional (UNA), bajo la dirección de los compositores Eddie Mora y Alejandro Cardona. Véase María Eugenia Fonseca Calvo: «Seminario de Composición Musical con participantes internacionales», 2013.

concebidos (Figura 3)— según informa Camacho, preguntó a Prudencio: «Siendo así ¿cuál es el camino? —Reinventarnos. Contesto Prudencio».<sup>24</sup>

## II. Construir a partir de esenciales

*Los Siete Haikus* exponen tipos de territorialización, deterritorialización y reterritorialización —volviendo a Grozs— que implican, junto a la narrativa-performativa documental de Porras, un «instalar-Ser sonoro». La consideración biográfica se hace necesaria aquí. Tres lugares/*hábitat* son dominantes: el cantón de Turrialba (provincia de Cartago, Costa Rica), el cantón de Barva (provincia de Heredia, Costa Rica), y el cantón de San Pedro de Montes de Oca (provincia de San José, capital de Costa Rica). Cada uno de estos espacios está relacionado con su vida cotidiana, pero a su vez, con su imaginario y procesos creativos.



Figura 4. Escultura «Cacique Barvak» del escultor Fabio Brenes, mirando el Templo Católico desde el Parque Central de Barva.

El sentido alegórico de «lugar ritual» —arquitectónico y etnográfico— es muy importante en la propuesta. A este respecto, se subrayan «el jardín ancestral» (Turrialba) y «el templo colonial/colonizado» (Barva). La residencia de Camacho en Turrialba está localizada muy cerca del Monumento arqueológico «Guayabo», el más importante conservado en Costa Rica. La primera iglesia de Barva pudo haber sido construida entre 1568 y 1575, en honor a San Bartolomé, y se encuentra ubicada donde existió un cementerio indígena.<sup>25</sup> El origen del nombre Barva viene de la voz indígena «Barvak», nombre del cantón que se debe al Cacique Barvak, uno de los principales del «reino» Húetar de Occidente que habitó la región. También puede identificarse un tercer espacio arquitectónico, «el Agora» —la sede de la

<sup>24</sup> Susan Campos Fonseca. Entrevista a Marvin Camacho Villegas. Realizada en su residencia de Turrialba (Costa Rica), el 14 de julio de 2013. Archivo personal de la autora. Inédita.

<sup>25</sup> Es importante señalar que Marvin Camacho inició su formación musical bajo la tutela de la organista de la Iglesia de Barva, D<sup>a</sup>. Teresita González.

Universidad de Costa Rica (UCR) en San Pedro de Montes de Oca. El compositor es catedrático de la UCR y su compromiso con «La Academia» —en su más amplio sentido— es otro eje de acción.

Puede observarse cómo estos tres lugares/*hábitat* recogen justamente una narrativa contingente en sentido a la colonización/decolonización de acervos y saberes, su territorialización, deterritorialización y reterritorialización como camino de invención. Camacho lleva a nivel de esenciales los elementos de un paisaje sonoro como «memoria histórica», constituyendo un ejercicio de(s)localizador de «La Escucha». Su «gesto decolonial», si cabe aquí utilizar el término a nivel hermenéutico, radica en la construcción de una especie de cosmogonía personal donde los elementos etnográficos son llevados a esenciales mítico-simbólicos.

Dentro de esta mitología y etnografía imaginaria, la cultura del Pueblo Bribri esta muy presente, como lo demuestran varios escritos y obras suyas.<sup>26</sup> Por esta razón se propone pensar el «instalar-Ser sonoro» de estos «haikus» como ejercicio para la edificación de una «casa cósmica», por ejemplo, según el modelo de la casa cósmica de los Bribris y Cabécares.<sup>27</sup> Esto puede parecer especulativo, pero la inclusión de un Sorbón —danza ritual de «los talamancas» que sintetiza y revive la génesis del mundo— en el *Haiku N° VII* es una prueba en esta dirección.<sup>28</sup>

La relación entre partitura, performance del compositor y producción audiovisual, suma a los aspectos rituales vinculados con «lo indígena» otros derivados de «lo carnavalesco» y «lo religioso» católico occidental, representados en la pieza audiovisual por festividades religiosas y mascaradas populares celebradas en Barva de Heredia (Costa Rica), lugar de nacimiento del compositor. Consecuentemente, esta posible «casa» —considérese la presencia metafórica de varias habitaciones y pasadizos, del propio piano y la notación musical como *hábitat*— podría ser entendida como arquitectura de un «instalar-Ser sonoro» en tanto problema de geografía humana. Territorio construido por el compositor, «fagocitando, reciclando, incorporando, expoliando, consumiendo al eterno otro, al eterno sí mismo, colonizando y descolonizando su propio trayecto, su propio relato en busca de sobrevivirse [...]».<sup>29</sup>

Sin embargo, a pesar de todo lo acumulado y regurgitado en ese continuo trayecto «de invención», Camacho subraya una condición de «orfandad de sí» occidental «otra». Se remite a los versos que forman parte del *Haiku III*, titulado «Haiku del eco»:

La Noche es un Recuerdo  
Entre las fauces del olvido  
Quien soy entre tus labios  
Si apenas puedo pronunciar  
mi nombre

<sup>26</sup> Camacho Villegas: *Op. cit.*, 2012, pp. 87-93.

<sup>27</sup> Alfredo González Chávez & Fernando González Vásquez: *La Casa Cósmica Talamaqueña y sus simbolismos*, 1989, pp. 135-136.

<sup>28</sup> Existen otros elementos a considerar dentro de la partitura a los que no se referirá aquí, dejándolos para estudios posteriores.

<sup>29</sup> Jaua: *Op. cit.*

Los «haikus» representan una especie de «meditación» y «ejercicio» hacia «un saber de difícil comprensión», la identidad. El compositor comenta:

Los haikus salieron así, directamente, brotaron ya *siendo*, completos. No tuve que realizar, ni quise, ningún cambio, los escribí y envíe directamente al editor. A diferencia de mi proceso habitual de trabajo compositivo, crearlos fue para mí como un juego. Ellos ya contenían todo el *ser* en sí, *eran*. Puedo decir que en ellos encontré la forma de reunir el máximo contenido en la mínima complejidad técnica. Y esto no implica que sean minimalistas, ni aleatorios, aunque incluyen técnicas extendidas. Me refiero a lograr una concentración de algo que es, completamente, en esencia. Técnicamente los puede tocar cualquiera, sea amateur, estudiante, o profesional... lo difícil es *asumirse* en ellos, porque exponen el interior, dejan «desnudo» al intérprete —y al compositor. He descubierto que estos «haikus» son un espejo sonoro de quien se pone ante ellos.<sup>30</sup>

A la investigadora académica le sucede lo mismo. La estudiosa también se mira en este espejo. Guiada por la pieza audiovisual, identifica una construcción cíclica de la obra, retomando la síntesis de *esenciales*, a saber: *Haiku I* casa cósmica —la naturaleza, el jardín, el hogar en Turrialba situado en una zona vinculada al monumento arqueológico y sus antecedentes—; *Haiku II* agora —la Universidad—; *Haiku III* casa/nombre —«Haiku del eco»—; *Haiku IV* ceremonial —procesión católica en Barva de Heredia—; *Haiku V* mascarada —festividad popular en Barva de Heredia con sus máscaras tradicionales—; *Haiku VI* casa/pasadizos —narrativas arquitectónicas y poéticas identitarias vinculadas con un pasado reciente «tradicional costarricense»—; *Haiku VII* Sorbón/casa cómica.

Esta síntesis no omite intersecciones y conexiones entre ellos; y en cada caso se requiere de un análisis comparado entre la pieza audiovisual documental y la partitura, así como del propio proceso de producción. En la partitura, no obstante, se identifican dos ejes: *Haikus III* y *VII* —el «Haiku del Eco» y el «Sorbón». El «lugar ritual» se asienta en estas dos bases —identidad y casa cómica— mediadas por una «etnografía imaginaria». Los poemas de Camacho incluidos al final de la producción audiovisual de Porras señalan también en este sentido:

Mirarnos adentro  
Polifonía de los recuerdos  
Amarrados a una sonrisa  
Besos  
Miradas  
Meditación de lo inconcluso

Mirarnos adentro  
Como decir un andamio de conocimientos  
La construcción de un círculo  
Tantas palabras

<sup>30</sup> Susan Campos Fonseca. Entrevista a Marvin Camacho Villegas. Realizada en su residencia de Turrialba (Costa Rica), el 14 de julio de 2013. Archivo personal de la autora. Inédita.



## Esperanzas vivas Introspección

Esta *poiética* dirige a las preguntas iniciales. Si la decolonización es un camino de invención, la Historia una Escucha y el Arte un medio colonizador, ¿cómo contribuyen la «opción decolonial» y la «colonialidad del saber» en estos procesos? ¿Cómo se *en-marca* un territorio existencial desde la geografía humana de un «instalar-Ser sonoro» en medio de semejante contingencia? Se remite a la obra de otro contemporáneo del compositor, el artista Adrián Arguedas y su serie «De barro»: *Retrato #3 [Madre]* y *Cabeza trofeo #1* (Figuras 5 y 6).



Adrián Arguedas R.  
Retrato #3, de la serie: «De barro»,  
óleo sobre tela, 2013,  
150 cm x 110 cm.



Adrián Arguedas R.  
Cabeza trofeo #1, de la serie: «De barro»,  
óleo sobre tela, 2013,  
148 cm x 148 cm.

Figuras 5-6. Adrián Arguedas. *Retrato #3 [Madre]* y *Cabeza trofeo #1 [Autorretrato]*. Cortesía del artista

No puede pasar desapercibida una etnografía imaginaria *desde* diferentes patrimonios y tradiciones, tanto indígenas como coloniales y nacionales, vinculados con una «hermenéutica de sí». La relación entre Arguedas y Camacho requiere de un estudio separado, pero en este caso, se solicitó al artista estas dos obras que ilustran elementos importantes de la «composición performativa» que se identifica en *Los Siete Haikus* a nivel ontológico. El aspecto biográfico queda ilustrado en la pieza documental audiovisual de Porras, que es una exégesis; pero la idea de una «hermenéutica de sí» en el «instalar-Ser sonoro» en sentido a un *re-conocerse* en el *re-inventarse* —erigir/emergir frente al construir— retorna, en estas dos obras, a las preguntas de investigación iniciales.

*Los Siete Haikus* instalan identidad sonora, pero ¿de qué? ¿de quién? La producción de Porras es la que refiere a los aspectos biográficos, no la partitura. En este sentido, volviendo a los óleos de Arguedas, el artista comenta:

La serie «De barro» es un conjunto de pinturas, grabados y objetos realizados durante el 2013. Este grupo de imágenes reflexiona sobre nuestra memoria histórica y el conocimiento prehispánico desde una mirada crítica ante la miopía de la institucionalidad costarricense.

De barro se construye a partir de tres cuerpos de trabajo: retratos, cabezas trofeo y alegorías. Los retratos representan gente «común» que habita este territorio que llamamos país. Todos portan signos de nuestras culturas prehispánicas a manera de *transe*. Las cabezas trofeo parten del concepto planteado por arqueólogos, consistían en esculturas de piedra en las cuales el indígena guerrero retrataba a su contendiente muerto a manera de homenaje. Y las alegorías desarrollan a partir de la metáfora visual la posible convivencia de diferentes momentos históricos.<sup>31</sup>

El *Haiku III* («Haiku del eco») y el *Haiku VII* («Sorbón») comparten esta preocupación por una memoria histórica, por una territorialidad que refiere a un lugar/*hábitat* contingente donde «lo indígena» se elige en tanto vía «decolonizadora»; proceso basado en una «etnografía imaginaria» que es, a su vez, una «arqueología del presente» que se erige y emerge en la *inventio* del individuo/artista. La obra de Arguedas permite visualizar la función arquitectónica y ontológica marcada por estos dos «haikus». Las preguntas de investigación dirigen entonces hacia el problema de una «composición performativa»<sup>32</sup> y la propia «performatividad» del análisis.

La presencia del ritual como paradigma estético colonizador/decolonizador en sentido mitológico no es nueva, tampoco lo es la «desobediencia» en sentido epistémico. Esta «desobediencia», en el caso de Camacho, entra en consonancia con otras obras suyas como *Visiones de San Agustín* (1990) y *Chamánicos* (2002), en sintonía con una intencionalidad creada sobre estructuras comunes a otras obras del compositor, compartiendo el mismo propósito: el «instalar-Ser sonoro». Marvin Camacho parece buscar un «recuperar» el poder ritual de «lo sonoro», invocando —como en la tradición chamánica— una especie de «motivos mágicos» que se repiten, articulando un proceso creativo/inventivo sobre la base de un legado contingente. Legado que incluye acervos de distintas memorias histórico-culturales, pero no con el objetivo de «construir» una identidad comunitaria según agendas políticas etnificadas y/o etnificantes, sino pensar la posibilidad de un erigir/emergir existencial desde una etnografía imaginaria de sí, ofreciendo esa posibilidad a otros, en la *medida/liminalidad* de cada uno. El individuo/artista no se erige como representante de otros, pero «sabe» que otros le habitan.

Lo anterior sin duda requiere de un estudio más profundo que supera los objetivos de este ensayo. Sin embargo, es necesario mencionar este fenómeno en relación a la «composición performativa» presente en *Los Siete Haikus*, y en el pretendido «gesto decolonial» manifiesto en la «performatividad» del análisis —en la «colonialidad de la escucha» con la que lidia la autora durante el proceso, procurando encontrar una escucha «otra». Consecuentemente, no es la intención de este trabajo proponer una investigación que *en-marque* la experiencia en referentes canónicos, según relatos de la Historia de «lo sonoro» como «música», sea occidental, iberoamericana, costarricense o bribri; *constructos* todos ellos, creados, impuestos y prolongados por Academias de diverso orden. El pretendido escuchar «otro» es en sí una «desobediencia epistémica», pero como académico, este sigue siendo un proyecto en desarrollo.

<sup>31</sup> Adrián Arguedas. Comunicado personal. Correo electrónico enviado el 4 de julio de 2013.

<sup>32</sup> Respecto al término «composición performativa», véase: Alejandro L. Madrid: «¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?», 2009.

## NO-CONCLUSIÓN: SIETE HAIKUS A LOS PIES DE ELICIA

Si es posible una decolonización como camino de invención, ¿en qué se diferencia este «giro etnográfico» al de los movimientos nacionalistas o al exotismo de siglos pasados? En que no se es inocente. Esto no significa que los referentes históricos lo fueran, pero se es consciente del hecho performativo etnográfico, del hecho arqueológico «del saber»<sup>33</sup>. La «miopía institucional» a la que hace referencia Arguedas tiene a su vez un co-relato filosófico, y para ello se trae a presencia una fotografía de Mayela López, portada de la *Revista Dominical* del 7 de julio de 2013, en el periódico costarricense *La Nación*. (Figura 7).

Si Heidegger pensó el problema de «El origen de la obra de arte» desde los zapatos del labriego de Van Gogh,<sup>34</sup> aquí se elige pensar desde los pies de Elicia Montezuma.<sup>35</sup> En esta elección, según concluye este ensayo, quizás sea posible

una decolonización como camino de invención, siendo conscientes de que —remitiendo a Heidegger— «detrás de esa traducción aparentemente literal y por lo tanto conservadora de sentido, se esconde una *tras*-lación de la experiencia ['occidental' e 'indígena', alternativamente] a otro modo de pensar».<sup>36</sup> Y esto es posible en la contemplación del presente, no en los mitos del origen.

*Los Siete Haikus* de Marvin Camacho demuestran cómo «lo indígena» no es un pasado petrificado al que se puede acceder cada vez que se necesita de renovación o diferenciación identitaria. Se trata con personas que continúan creando y que son «en-el-

presente», como Elicia Montezuma. Incluso a pesar de la «miopía institucional» de políticos y gobiernos —citando a Arguedas.

La obra, igualmente, explicita cómo en la creación actual subsisten «unidades culturales» expresadas a través de «formas significantes»,<sup>37</sup> que persisten entendidas como «memoria histórica», en la construcción de un «patrimonio de sí» vinculado con «lo indígena», como demuestran las obras de Camacho y Arguedas,

<sup>33</sup> La referencia a la *Hermenéutica del sujeto* y *La Arqueología del saber* de Michel Foucault (entre otros), queda como tarea pendiente en el marco de este proyecto de investigación. Lo mismo que un estudio de las arqueologías del presente, en línea con estudios recientes como *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)* de Miguel Ángel Hernández-Navarro, o *UIO-BOG-Estudios Sonoros desde La Región Andina* de Mayra Estévez Trujillo.

<sup>34</sup> Martin Heidegger: *Caminos de bosque*, 1995, 23-28.

<sup>35</sup> Alonso Mata Blanco: «Punta Burica: la tierra de los olvidados», 2013.

<sup>36</sup> Heidegger: *Op. cit.*, p. 15.

<sup>37</sup> Umberto Eco. *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, 1981.

por ejemplo. Ya no se trata solo con la «expectación de otredad» del análisis «des-occidentalista», sino con la «otredad propia» producto de «etnografías imaginarias» que son «arqueologías de sí» en el presente.

La remisión a estas «unidades» como modelos culturales objetuales y conceptuales que persisten como construcciones de mundo, supone un amplio y complejo problema de estudio en el caso de cada una de las obras identificadas por este proyecto de investigación. En consecuencia, analizar *Los Siete Haikus* desde y como «gestos decoloniales» deja con la inquietud de una pregunta inicial: en qué medida puede una «opción decolonial» pensar, ya no a los «otros» de Occidente, de quienes le separa una «herida colonial» —de la cual es parte— si no —como en el caso de Camacho, Arguedas o van der Laat— a los Occidentales «otros» que en estas «herida» y «opción», encuentran un camino de invención.

## BIBLIOGRAFÍA

Arguedas, Adrián: Comunicado personal. Correo electrónico enviado el 4 de julio de 2013.

Camacho Villegas, Marvin: «El realismo mágico en el canto indígena bribri y su impacto en la música contemporánea costarricense», en *Boletín de Música* N° 31, Casa de las Américas, La Habana, 2012.

\_\_\_\_\_: *Los Siete Haikus*. [Partitura], 2012, ff. 1-17. Disponible en: [www.marvincamacho.com](http://www.marvincamacho.com) (consultado el 15 de julio de 2013).

Campos Fonseca, Susan: «¿Puede la PHILOSOPHIA volverse hacia lo ya pensado en náhuatl o maya-quiché?», en *Bajo Palabra*, N° II, 2da. época, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2007.

\_\_\_\_\_: «Materia prima: Pueblo Bribri y música de arte». Disponible en: <http://www.susancampos.es/blog/materia-prima/> (consultado el 13 de julio de 2013).

\_\_\_\_\_: «Giro decolonial y Estética: algunas consideraciones», *Salon Kritik*. 21 de abril de 2013. Disponible en: [http://salonkritik.net/10-11/2013/04/giro\\_decolonial\\_y\\_estetica\\_alg.php](http://salonkritik.net/10-11/2013/04/giro_decolonial_y_estetica_alg.php) (consultado el 04 de septiembre de 2014).

\_\_\_\_\_: Entrevista a Marvin Camacho Villegas. Realizada en su residencia de Turrialba (Costa Rica), el 14 de julio de 2013. Archivo personal de la autora. Inédita.

\_\_\_\_\_: «¿Una cultura como especie en extinción?». Nota en el blog: [susancamposfonseca.com](http://susancamposfonseca.com) Disponible en: <http://www.susancamposfonseca.com/mai/> (consultado el 4 de septiembre de 2014).

Eco, Umberto: *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Lumen, Barcelona, 1981.

Estévez, Mayra: *Estudios Sonoros desde la Región Andina*, Centro Experimental Oído Salvaje, TRAMA, Quito-Bogotá, 2008.

Fonseca Calvo, María Eugenia: «Seminario de Composición Musical con participantes internacionales», Noticias UCR. 2 de mayo de 2013. Disponible en: [www.ucr.ac.cr/noticias/2012/05/02/seminario-de-composicion-musical-con-participantes-internacionales.html](http://www.ucr.ac.cr/noticias/2012/05/02/seminario-de-composicion-musical-con-participantes-internacionales.html) (consultado el 29 de julio de 2013).

- González Chávez, Alfredo & Fernando González Vásquez: *La Casa Cósmica Talamaqueña y sus simbolismos*, EUNED, San José, 1989.
- Grozs, Elizabeth: *Chaos, Territory, Art. Deleuze and the Framing of the Earth*, Columbia University Press, Nueva York, 2008.
- Haya Segovia, Vicente: *Haiku: la vía de los sentidos*, Edicions Alfons el Magnànim, Valencia, 2006.
- Heidegger, Martin: *Caminos de bosque*, Alianza, Madrid, 2000.
- Hersch, Jeanne: *Tiempo y música*, Acantilado, Madrid, 2013.
- Jaua, María Virginia: «Materializar y desmaterializar la representación: México y España en la Bienal de Venecia», *Salon Kritik*. 7 de julio de 2013. Disponible en: [www.salonkritik.net/10-11/2013/07/materializar\\_y\\_desmaterializar.php#more](http://www.salonkritik.net/10-11/2013/07/materializar_y_desmaterializar.php#more) (consultado el 07 de julio de 2013).
- López Cano, Rubén: «Juicios de valor y trabajo estético en el estudio de las músicas populares urbanas de América Latina», en *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina*, Juan Fco. Sans y Rubén López Cano (coord.), Fundación Celarg-Colección de Musicología Latinoamericana Francisco Curt Lange, Caracas, 2011.
- Madrid, Alejandro L.: «¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?», en *Trans*, Revista Transcultural de Música, 13 (2009). Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/a2/por-que-musica-y-estudios-de-performance-por-que-ahora-una-introduccion-al-dossier> (consultado el 13 de julio de 2013)
- \_\_\_\_\_: *Los sonidos de la nación moderna*, Colección Premio de Musicología, Casa de las Américas, La Habana, 2005.
- Mata Blanco, Alonso: «Punta Burica: la tierra de los olvidados», en *Revista Dominical*, 7 de julio de 2013. San José: Costa Rica, *La Nación*. Disponible en: [http://www.nacion.com/ocio/revista-dominical/Punta-Burica-tierra-olvidados\\_0\\_1352264765.html](http://www.nacion.com/ocio/revista-dominical/Punta-Burica-tierra-olvidados_0_1352264765.html) (consultado el 19 de julio del 2013).
- Mignolo, Walter D., «Decolonial Aisthesis and Other Options Related to Aesthetics», en *BE.BOP 2012 Black Europe Body Politics* (Alanna Lockward & Walter Mignolo, eds.) pp. 5-7. Disponible en: <http://globalstudies.trinity.duke.edu/wp-content/uploads/2012/04/be-bop-2012interaktiv.pdf> (Consultado el 1 de noviembre de 2012).
- Luna, Jorge. Entrevista a Cergio Prudencio. «La descolonización es un camino de invención». Disponible en: <http://www.bienal-siart.com/page.php?accion=viewpc1&ts=32> Citado por Ximena Soruco Sologuren en «A propósito de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos: crear, enseñar y escuchar es decolonizar», en *Ciencia y Cultura* N° 31, Diciembre 2013, p. 39.
- Torrente, Virginia: «En deuda con la arqueología», en *Arqueológica* [Dossier de la exposición], enero/mayo, Matadero Madrid, 2013. ■

**Susan Campos Fonseca.** Costa Rica. Musicóloga. Profesora de la Universidad de Costa Rica (UCR). Premio de Musicología Casa de las Américas 2012. Doctora en Música por la Universidad Autónoma de Madrid (UAM), Doctora en Estudios de la Sociedad y la Cultura por la UCR.

# Cuerpo y agencia en la danza de Inditas de la Huasteca<sup>1</sup>

Lizette Amalia Alegre González

Se conoce como Inditas a una expresión dancística de comunidades nahuas de las Huastecas hidalguense, veracruzana y potosina, ubicadas al nororiente de la República mexicana. Tradicionalmente, sólo podían participar en la danza niñas y jovencitas que no hubieran contraído matrimonio. Sin embargo, desde hace poco menos de una década surgieron agrupaciones integradas por mujeres casadas, mujeres de las que popularmente se dice que se caracterizan por «saber hablar». El objetivo de este ensayo es presentar los avances de una investigación enfocada en comprender el modo como el habla de estas mujeres se constituye como un

habla performativa, advirtiéndole, desde ahora, que esta incluye pero trasciende el nivel de lo lingüístico para dar paso a formas discursivas centradas en lo corporal. El material procesado aquí surge de entrevistas abiertas realizadas a diversos miembros de comunidades nahuas de la Huasteca, pero especialmente a mujeres danzantes y sus familiares, a músicos y a catequistas.

La danza de Inditas se realiza con el objetivo primordial de alabar a la Virgen de Guadalupe. La música que acompaña a la coreografía se interpreta con la dotación instrumental del trío huasteco, integrado por un violín, una jarana y una huapanguera, aunque es muy frecuente también encontrar conjuntos conformados únicamente por violín y jarana. La ejecución instrumental corre a cargo de músicos varones. Por su parte, las danzantes realizan el baile al tiempo que tañen unas maracas e interpretan cantos en náhuatl o castellano, la mayoría de los cuales relatan la aparición de la Virgen de Guadalupe al indio Juan Diego en el cerro del Tepeyac.

La «adecuada» interpretación de los cantos se sostiene en criterios como potencia, dicción, sincronía, pero sobre todo se valora el sonido agudo y nasal de las voces. Por otra parte, en contextos festivos donde suelen coincidir dos o más agrupaciones de Inditas, la metáfora que describe el ideal sonoro es el término «chachalaquear», que son varios grupos de Inditas realizando cada uno sus pasos y sus cantos, de modo que se escuchen como chachalacas en la milpa.<sup>22</sup>

La danza de Inditas fue introducida en la Huasteca en la década del sesenta. Por entonces, como fue señalado, las danzantes debían ser niñas y jovencitas solteras, ya que se consideraba la virginidad como un atributo necesario para alabar a la Virgen. Quien encabezaba al grupo era el catequista o el violinista, cuya función consistía en proporcionar los cantos, enseñarlos, dirigir los ensayos y organizar la participación de la danza en las celebraciones. A mediados de la primera década

<sup>1</sup> Ponencia expuesta en el VIII Coloquio Internacional de Musicología Casa de las Américas y la I Conferencia de la Asociación Regional de la Sociedad Internacional de Musicología para la América Latina y el Caribe, 2014.

<sup>2</sup> La chachalaca es un ave galliforme de la familia Cracidae. El nombre «chachalaca» es una onomatopeya de su cacareo rítmico y ruidoso.



del siglo en curso aparecieron agrupaciones integradas por mujeres casadas o unidas en pareja —reconocidas socialmente como «señoras»— que, en su mayoría, bailaron siendo niñas. Un aspecto destacado de las danzas de señoras es que ahora son ellas mismas quienes se organizan y eligen ser encabezadas por alguna de las danzantes a quien reconocen, además de experiencia y habilidad en la danza, capacidad de mediación, de negociación y de gestión. Como ellas mismas dicen: «ahora nosotras nos mandamos solas». Cabe señalar que aunque la aparición de la danza de Inditas señoras no sustituyó completamente a la de niñas y jovencitas, sí ocurrió en un momento en el que esta última estaba en franco decaimiento, pues a las muchachas ya no les interesaba mucho participar en las celebraciones.<sup>3</sup>

En trabajo de campo fue posible rastrear al grupo de señoras que, de acuerdo con las informaciones, fue el primero en aparecer en la región. Se trata de la danza de Inditas de Tamoyón II, municipio de Huautla, Hidalgo. La señora Estela Estrada señala:

Nosotras trabajábamos en la milpa, escardábamos. Un día, no sé por qué, cómo salió, se venía la fiesta de los elotes y platicamos entre nosotras «todo está triste, la fiesta, no hay danzas; las muchachas ya no quieren bailar». Entonces pensamos, «si no quieren las muchachas, nosotras bailamos», pero así nomás, como que ni pensamos lo que dijimos. Nos quedamos viendo, «nooo, ¿cómo vamos a bailar? ¿qué van a decir de nosotras? que nomás 'tamos relajando». Unas como que se animaban, «Pues sí, dicen, no es pecado», pero otras no porque sus esposos no las iban a dejar. «Vamos a ranchar, a ver quiénes quieren». Y así, más se fueron animando. Hicimos asamblea, con el juez y nuestros esposos. Unas hasta llevaban a sus bebés. Allí pedimos autorización. Hasta eso que la comunidad estuvo abierta. Mi esposo me decía: «No, dice, ensaya porque es la fiesta del elote». Así ya luego empezamos a organizarnos, a ensayar. Había unos esposos que hasta bajaban a ver los ensayos. Todas 'tábamos bien emocionadas. Ni hambre da. Unas no les importó si su marido tiene hambre. Bailamos en la fiesta del elote y así hemos seguido. Por eso aquí llueva o lo que pase, siempre hay elote. Con eso tenemos pa' comer medio año. Ya después también bailamos en la fiesta de la Virgen, porque hacíamos así cuando niñas. Pero aquí nomás, aquí se hacía la danza con señoras, porque en otros lados nomás las muchachas. Un día quisimos ir al municipio, a Huautla. Nos organizamos. Teníamos hartos miedo de lo que nos iban a decir. Y sí, uyyy, allí sí nos ofendieron. No, ni te digo lo que nos dijeron, bien feo. Pero ya estábamos ahí, qué íbamos a hacer. Nos quitamos la vergüenza y a bailar. Orita ya hasta nos imitaron, las mismas señoras que nos ofendieron orita andan bailando. Ya no les dicen nada. Aquí esta comunidad fue ejemplo. Primero un grupo y cada vez, pa' que agarren el ejemplo otras señoras.<sup>4</sup>

Y, efectivamente, «agarraron ejemplo». La danza de Inditas señoras rápidamente fue replicada y difundida mediante la imitación, el ejemplo como dicen. Y en cada

<sup>3</sup> La aparición de danzas de señoras parece haber reavivado el interés por conformar grupos de niñas y jovencitas. No obstante, cuando esto ocurre, la danza es encabezada por algún varón, generalmente el violinista.

<sup>4</sup> Entrevista a Estela Estrada, conversación personal. Tamoyón II, municipio de Huautla, Hidalgo. 9 de noviembre de 2013.



réplica se dio un proceso de apropiación e interpretación que permitió a cada agrupación no solamente reproducir el gesto inicial, sino reelaborarlo con su impronta particular.

«Las inditas tenían que ser solteras porque era muy especial para la Virgen. Si tú bailas dicen que según es pecado, pero yo digo que no, porque estás bailando para la Virgen».<sup>5</sup> La expresión de Ema Escobedo, danzante de la comunidad de Oxtamal, Huejutla, resume la paradoja que emergió cuando comenzaron a aparecer las danzas de señoras. La Virgen, como argumento para prescribir la pureza de las jovencitas, funciona ahora como argumento para justificar la ausencia de ese mismo atributo en las señoras.

Como ya fue mencionado, desde los primeros acercamientos en campo a la danza de Inditas de señoras se hicieron presentes enunciaciones que las describían como mujeres que «saben hablar». Dadas las condiciones de marginalidad en las que viven los pueblos indígenas de la Huasteca, estas enunciaciones resonaban junto con los planteamientos que Spivak hizo en su clásico y polémico texto «¿Puede hablar el subalterno?».<sup>6</sup> Como es bien sabido, la respuesta que la autora da en ese momento de su producción intelectual es que el subalterno no puede hablar; no porque no tenga la capacidad física de hacerlo, sino porque su habla no tiene *locus* de enunciación, carece de estatus dialógico pues no ocupa una posición discursiva desde la cual hablar. En el marco de la conceptualización dominante de representatividad, su representatividad es ilegible.

Pero en el marco de la política interna de las comunidades, el reconocimiento del «saber hablar» de las señoras Inditas supone un consenso social que las autoriza. Desde esta perspectiva, su habla es performativa, es un habla destinada a ser creída y valorada, un habla que crea su propia autoridad.<sup>7</sup> (Foto 1).

A continuación se exponen brevemente algunos aspectos del contexto socio-económico en el que surge la danza de Inditas señoras, con la intención de enmarcar el gesto político que representa su aparición y reproducción. Seguidamente, se hará una caracterización, también breve, del proceso y de algunos de los elementos centrales que configuran el «saber hablar» de Edith San Juan Bautista, capitana de la danza de Inditas señoras de la comunidad de Atotomoc, municipio de Atlapexco, quien es reconocida por los demás y se reconoce a sí misma como alguien que reúne de modo ejemplar las cualidades del «saber hablar». Finalmente, serán expuestos algunos aspectos que apuntalan el modo en el que el «saber hablar» toma cuerpo en la danza y la constituye como una enunciación performativa.

## CONTEXTO GENERAL

El territorio en las comunidades indígenas de la Huasteca es ejidal, es decir, propiedad rural de uso colectivo, por lo que la organización social se basa en la propiedad colectiva de la tierra. La organización político-religiosa se estructura bajo el «sistema

<sup>5</sup> Entrevista a Ema Escobedo, conversación personal. Oxtamal, municipio de Huejutla, Hidalgo. 16 de julio de 2011.

<sup>6</sup> Gayatri Chakravorty Spivak: «¿Puede hablar el subalterno?», 2003, pp. 297-364.

<sup>7</sup> Ver Pierre Bourdieu: ¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos, 1985.



Foto 1. Danza de Inditas «Virgen Morena» de Atotomoc, municipio de Atlapexco, Hidalgo.

de cargos»,<sup>8</sup> pero los derechos y las obligaciones hacia la comunidad no están distribuidos por igual entre hombres y mujeres. Así, por ejemplo, estas no pueden participar en las asambleas en que se elige cada año al juez, autoridad máxima de la comunidad. Asimismo, el acceso a la tierra comunal también es desigual, pues hasta hace poco, la propiedad de la tierra era una prerrogativa exclusiva de los varones mayores de edad o de los casados que cumplían con sus obligaciones hacia la comunidad.

La unidad doméstica se reproduce con la colaboración de todos los familiares que comparten la casa, incluidos los niños y las niñas. Si los hijos están en edad de trabajar y obtienen un ingreso, deben entregarlo a sus padres. Incluso si trabajan fuera de la comunidad, se considera que están obligados a apoyar a sus progenitores, pues en principio los solteros no son independientes sino que pertenecen a la misma casa. El patrón de residencia es patrilocal, de modo que generalmente cuando una hija contrae matrimonio se muda de casa de sus padres a la de sus suegros. Una vez casada, comienza a trabajar para la familia de su esposo. Por su parte, los hombres casados deben trabajar para el jefe de familia hasta que puedan

<sup>8</sup> El «sistema de cargos» es una forma de organización político-religiosa consuetudinaria en la que los varones adultos desempeñan una serie de cargos, tanto políticos como vinculados a las ceremonias de la vida comunitaria, ordenados jerárquicamente. Los hombres deben servir en un cargo de primer nivel antes de poder ser elegido en otro de segundo nivel y así sucesivamente, de modo que la autoridad se concentra en los niveles superiores. Así, se construye una jerarquía de autoridad y de servicio. Las personas que pasan por todos los niveles de la jerarquía se convierten en los ancianos o huehuetlacama y, debido a su trayectoria, suelen ejercer una importante influencia en la toma de decisiones de la comunidad. Ver Hilario Topete Lara: «Los lugares comunes y los vacíos en los estudios sobre los sistemas de cargos religiosos», 2010, pp. 281-303.

construir su propia casa. La jefa de la familia extensa es quien controla los ingresos y los gastos de la unidad doméstica y quien organiza el trabajo de la o las nueras. Ellas, a pesar de trabajar para sus suegros, no pueden disponer de ningún dinero y, en términos generales, su voz tampoco tiene peso en las decisiones que atañen al grupo doméstico. Esta situación se prolonga hasta que el joven matrimonio puede construir su propia casa. Es sólo a partir de este hecho que se independizan y separan su economía familiar de la de los padres.<sup>9</sup> El hecho de que las mujeres pasaran de trabajar para su propia familia a trabajar para la del esposo una vez que se casaban hacía que, en general, los padres consideraran más afortunado tener varones que hijas, ya que los varones tienen el deber de colaborar con el grupo doméstico hasta que el matrimonio se separa de éste. También propiciaba la práctica de arreglar los matrimonios de las jovencitas, pues estos arreglos suponían la entrega de bienes diversos por parte de la familia del novio a cambio de la muchacha.

En las últimas décadas, sobre todo hacia mediados los noventa, la implementación de las políticas neoliberales por parte del Estado mexicano y la entrada en vigor del Tratado de Libre Comercio de América del Norte, trajeron consigo un acelerado proceso de abandono del campo al sustituir la producción nacional por la importada. En la actualidad, el número de personas que se dedican a labores fuera del ámbito de la agricultura es cada vez mayor, así como la población que emigra buscando empleo en las ciudades tanto del país como del extranjero. Si bien al principio eran varones los que principalmente salían de sus comunidades, hoy día emigran prácticamente por igual hombres y mujeres. Esta situación ha ido modificando paulatinamente los roles de las mujeres en las comunidades. La oportunidad de ganar su propio dinero les da acceso a una relativa autonomía que les posibilita elegir a su pareja. Por otra parte, muchas continúan trabajando después de casadas, lo que les permite colaborar con sus esposos en la construcción de la casa y alcanzar más rápido la separación del hogar de sus suegros. Además, existen mujeres que aun después de casadas apoyan económicamente a sus padres. De esta manera las relaciones de género y familiares se han ido reconfigurando.

La casi total ausencia de voz de las mujeres en las asambleas y en el grupo doméstico se replicaba en su ausencia dentro del sistema musical de la región.<sup>10</sup> Éste se encuentra íntimamente vinculado con el ciclo festivo, donde la celebración se constituye como un espacio que activa la organización político-religiosa al mismo tiempo que refrenda el sentimiento de pertenencia y el compromiso con la comunidad.

<sup>9</sup> Akiyo Yamamoto: «Género y cambio social. EL caso de las mujeres y la construcción de viviendas en una comunidad rural de la Huasteca», 2013, pp. 41-65.

<sup>10</sup> Se parte aquí del concepto de sistema musical de Gonzalo Camacho, definido como: «Conjunto de hechos musicales dentro de una estructura que permite incorporar información codificada a partir del juego entre la semejanza y la diferencia. El contraste de las características permite que los rasgos que sobresalen por su disparidad se carguen de significado. Desde este punto de vista, los sonidos, las estructuras musicales, los géneros, las dotaciones instrumentales y las ocasiones performativas están dispuestos de acuerdo con ciertos códigos y formas gramaticales que funcionan como organizadores del fenómeno sonoro, constituyendo vínculos con otras dimensiones sociales. Se funda de esta manera un gran sistema comunicativo». Gonzalo Camacho Díaz: «La cumbia de los ancestros. Música ritual y mass media en la Huasteca», 2007, p. 169.

Las expresiones musicales y dancísticas daban cabida a la participación de cualquier miembro de la comunidad excepto de las mujeres casadas no ancianas.<sup>11</sup> Es por ello que la participación de señoras representa un acontecimiento sin precedentes.

#### «SABER HABLAR» COMO PRÁCTICA DISCURSIVA DEL «CAMINAR JUNTOS»

Edith considera como el punto de inflexión en su vida los tres años —de los dieciseis a los diecinueve— en los que trabajó con el sacerdote Samuel Mora, acontecimiento que la llevó a «aprender a hablar». En la historia reciente de la Huasteca hidalguense destaca el movimiento campesino de los años ochenta por la recuperación de las tierras que les habían arrebatado los caciques mestizos para la ganadería extensiva<sup>12</sup> En los inicios de dicho movimiento desempeñaron un papel importante tres sacerdotes vinculados a la teología de la liberación: el referido Samuel Mora, José Barón Larios y Pablo Hernández. A principios de los ochenta, los tres integraban el Equipo Pastoral de Atlapexco, el cual seguía los postulados de la Pastoral Indígena que establece «como eje del quehacer evangélico a los pobres y oprimidos». Sobre esta base, el equipo se propuso hacer un frente contra el caciquismo. Para ello se dieron a la tarea de preparar a jóvenes indígenas. De acuerdo con Barón Larios: «Se les enseñó a leer a las personas con el espíritu de Freire». El pedagogo brasileño planteaba que la lectura de la palabra debe estar precedida por una lectura del mundo, por una revisión crítica del mundo destinada a su comprensión.<sup>13</sup> De modo que la lectura del mundo incluía la reflexión sobre la situación de injusticia y marginación que padecían los indígenas, pero también sobre las virtudes que tenían algunos de sus modos de convivencia y organización social. El padre Barón afirmaba que ellos no habían hecho sino retomar conceptos y prácticas de las propias comunidades, pues reconocían en ellos un camino hacia la liberación y los resumía en el concepto indígena de «caminar juntos».

El trabajo de estos sacerdotes no se limitó a la instrucción de los catequistas y tampoco terminó cuando el movimiento guerrillero alcanzó su objetivo de recuperación de tierras, pues su labor continuó hasta la muerte de dos de ellos,

<sup>11</sup> El control del cuerpo y del trabajo de la mujer en edad reproductiva proporciona elementos para comprender el hecho de que en algunas comunidades de la región las mujeres «ancianas» sí tengan la posibilidad de participar en danzas. Catherine Good ha mostrado el modo como en la concepción nahua los conceptos de fuerza (*chicahualiztli*) y trabajo (*tequitl*) están íntimamente relacionados. *Tequitl* es un concepto complejo que define mucho más que la producción manual o el trabajo «productivo» y que incluye actividades vinculadas con el trabajo «reproductivo». Mediante la socialización del producto del trabajo (*tequitl*) circula fuerza (*chicahualiztli*), que es la energía vital y que todo trabajo requiere. Las relaciones de parentesco y sociales se fundan en el intercambio de *tequitl* y *chicahualiztli*, y todos los miembros de una comunidad contribuyen en dicha circulación, incluidos los niños. Sin embargo, las personas ancianas, que ven disminuida su fuerza, se encuentran en un momento del ciclo vital en el que su aportación es más restringida. Chatharine Good: «Ejes conceptuales entre los nahuas de Guerrero: expresión de un modelo fenomenológico mesoamericano», 2005, pp. 87-113.

<sup>12</sup> José Leoncio Martínez García: «Lucha campesina en la Huasteca hidalguense. Un estudio regional», 2013, pp. 17-73.

<sup>13</sup> Paulo Freire: La importancia del acto de leer y el proceso de liberación, 2008.

Samuel y José, acaecida en el año 2013. Edith fue una de los muchos jóvenes que se nutrieron del contacto con los sacerdotes.

Actualmente ella tiene veintinueve años. Aprendió a hablar castellano en la enseñanza primaria y continuó con sus estudios de secundaria. Al concluirlos se fue a trabajar por un tiempo breve a la ciudad de Pachuca y posteriormente retornó a Atotomoc. A su regreso, el padre Samuel Mora la invitó a trabajar con él en Huejutla. «Yo creo que los catequistas le hablaron de mí»,<sup>14</sup> dice ella. Tras obtener el permiso de sus padres, se instaló en una casa donde vivían otras tres muchachas. El sacerdote había formado una organización que hacía trabajo social en las comunidades impulsando la creación de cooperativas diversas. Contaba, además, con una tienda y una librería. De modo que el trabajo de las jovencitas consistía en atender estos negocios, cuyos ingresos se destinaban a apoyar la creación de las referidas cooperativas.

Asimismo, Edith y las otras muchachas debían participar en reuniones que el sacerdote realizaba cada semana con jóvenes, con quienes llevaba a cabo el proceso de instrucción descrito anteriormente.

Hacía reuniones para los jóvenes, para reflexionar de cómo era antes la situación y también de los problemas que hay ahora. Nos daba pláticas, como saber valorarse. El padre te daba libros y te ponía a estudiar. O también nos hacía que escucháramos cassettes. Luego teníamos que explicarle a la gente; teníamos que exponer lo que entendíamos del tema. Antes yo no hablaba como orita. Allí perdí el miedo a platicar. Tenía que hablar en público, decir lo que pensaba. Él siempre nos trató con respeto, eso fue lo que la gente la despertó. Antes no se defendían y ahí como que fueron despertando. En un hospital, por ejemplo, las enfermeras te ven como de la comunidad, muy tímida, lo que ellas te digan lo tienes que hacer. Es que te ven que no sabes hablar. Pero si ven que te desenvuelves, que les exiges, como que ya te respetan. Hay muchas que hacen menos a la gente de las comunidades porque no se defienden. Tú tienes que hablar y pelear, exigir lo que es tu derecho.<sup>15</sup>

Cada mes, Edith debía ir a las comunidades donde había cooperativas:

Si se desanima el grupo hay que animarlos, que no se perdiera la cooperativa, que trabajaran en comunidad. Tuve que aprender a cómo platicar con la gente, preguntarle cómo está, cómo se siente de estar en el grupo. Todo eso había que escribir, dar informe. Aprendí a desenvolverme, perder el miedo, no tener pena. Antes de hablar lo piensas para no equivocarte. Tienes que reflexionar bien, ver si no lastimas a la gente. Aprendí mucho, no hablaría como ahorita.<sup>16</sup>

<sup>14</sup> Entrevista a Edith San Juan Bautista, conversación personal. Atotomoc, municipio de Atlapexco, Hidalgo. 10 de noviembre de 2013.

<sup>15</sup> Idem.

<sup>16</sup> Idem.

Como se puede ver, el saber hablar de Edith, de acuerdo con su descripción, involucra aspectos como perder el miedo, la vergüenza, hablar en público y la apelación al trabajo colectivo, a la comunidad. Aunque no todas las señoras que participan en la danza pasaron por una experiencia similar a la de Edith, y pese a que incluso hay mujeres que no poseen el capital lingüístico que otorga el poder expresarse en castellano en contextos predominantemente mestizos, existen varios elementos del discurso de Edith en torno al saber hablar que aparecen también en las enunciaciones que las señoras hacen para referirse a su práctica dancística.

## EL CUERPO TOMA LA PALABRA

### **Perder la pena, el miedo: la conquista del espacio público**

El discurso de las señoras acerca de su práctica dancística pone de manifiesto un proceso de desnaturalización de las categorías culturales sobre las que se funda la política interna de las comunidades. «Antes tú no te podías bailar en los bailes» dice Matilde.<sup>17</sup> «Las señoras casadas no podían. Empezaban a criticar, que ya es coqueta, que ya es una cualquiera. Así empezaban las críticas. Antes tú no te podías bailar».<sup>18</sup> Efectivamente, las señoras casadas no ancianas no tenían un espacio en el sistema musical de la región. Pero las cosas han cambiado: «Es que ora ya nos sabemos defender. Antes no sabían defenderse. Por ejemplo si te dicen algo, pues tú les dices, yo bailo porque quiero, yo no soy una de esas personas. Tú lo puedes hacer, pero tú no quieres ser tú, quieres ser siempre como otros quieren. Es importante ser uno».<sup>19</sup> El camino desde «no te podías bailar, las señoras casadas no podían» hasta «yo bailo porque quiero, es importante ser uno» ha implicado, decía, un cuestionamiento a la norma cultural y su consecuente desnaturalización.

La interpelación que las danzantes sienten al ver a otras señoras como ellas danzar, abre la puerta a la pregunta sobre su propia posibilidad de hacerlo y reconfigurar su imagen de sí mismas. «No, entonces dije, aquí bailan señoras, nosotras por qué no lo hacemos también. Y como yo bailaba de niña también ya tenía la idea. Tons también se puede, por qué no también lo hacemos. Los vi allá y luego no sabía cómo decirlo. No sé, de repente quise sacarlo lo que tenía adentro».<sup>20</sup>

Pero llevar a cabo esa posibilidad que se abre constituye un gesto de dimensión considerable que requiere perder el miedo y la pena, pues el espacio público de la fiesta que estaba negado a su cuerpo implicaba una serie de normatividades sobre lo correcto e incorrecto fijadas por la tradición. Isabel platica: «Como lo vi a las señoras, bueno, más que me gustó es señoras que bailaron. Pues nosotros también dijimos por qué no lo bailamos nosotros también así, como las señoras que están bailando, no tienen pena que están bailando, también vamos a bailar, a ver si no nos da pena, dijimos. Ya, entramos así, por la danza, ya no, ya no nos da pena».<sup>21</sup>

<sup>17</sup> Entrevista a Matilde Sánchez Bautista, conversación personal. Atotomoc, municipio de Atlapexco, Hidalgo. 3 de enero de 2012.

<sup>18</sup> Idem.

<sup>19</sup> Idem.

<sup>20</sup> Entrevista a Ángela Bautista Gutiérrez, conversación personal. Atotomoc, municipio de Atlapexco, Hidalgo. 9 de enero de 2012.

<sup>21</sup> Entrevista a Isabel Bautista Bautista, conversación personal. Atotomoc, municipio de Atlapexco, Hidalgo. 8 de enero de 2012.

Matilde, por su parte, cuenta que Edith la había invitado varias veces a participar en la danza: «pero como que le pensaba, me daba pena, porque yo pensaba 'voy a estar bailando, me van a estar viendo'». <sup>22</sup> Asimismo, Reyna relata el asombro que causó a las señoras de su agrupación cuando otra mujer se integró: «Es bien penosa esa Angelina, y por qué baila al público, nos preguntamos». <sup>23</sup>

«Quitarse la pena», «perder el miedo» se traduce, a la vez, en un sentimiento de satisfacción: «Estoy contenta allí porque estoy bailando, me ven que estoy bailando bien», <sup>24</sup> dice Isabel, y su dicho es sostenido por Virginia: «Vamos con mucho gusto. Ya viendo otras personas te animas más. Me gusta que me vean, que me escuchen, que me comenten». <sup>25</sup>

El resultado radical de haber ganado el espacio público de la fiesta es que ahora las señoras participan, como dicen ellas. Y no es que antes no lo hicieran, pero su participación se realizaba sobre todo desde el ámbito doméstico, donde no eran vistas. Al participar danzando, hacen presencia y se visibilizan. Esta presencia opera una ampliación del significado de participación en el que el «nosotros» de la comunidad, que se expresa en la fiesta, las incluye realmente y por primera vez. «Pues más que nada nos motiva la emoción de las fiestas patronales. Porque cuando hay una fiesta, ya vas a bailar, sientes feliz que estás participando en la comunidad. Nos gusta que nos vean cómo bailamos». <sup>26</sup>

### **Si canta como niña y baila como niña... ¿es una niña?**

Las señoras Inditas invierten mucha energía en neutralizar el alcance y las consecuencias derivadas de chismes y habladurías que se generan en torno a ellas. Sus esfuerzos tienen por objetivo impedir que se cuestione la seriedad de su comportamiento dentro y fuera de la danza. Y es que la danza de señoras ha implicado una transgresión a la norma que les negaba un lugar en el sistema musical. «Cuando nosotras empezamos a bailar ¡cómo hablaban mal de nosotras. Decían que somos traviesas, porque dicen 'ya no respetas'», <sup>27</sup> comenta Reyna. Y Silvia también platica «Pensaba, hijoles, pero van a decir que somos señoras. Imagínense, cómo bailan las señoras, ya no les queda que se anden zangoloteando». <sup>28</sup>

<sup>22</sup> Entrevista a Matilde Sánchez Bautista, conversación personal. Atotomoc, municipio de Atlapexco, Hidalgo. 3 de enero de 2012.

<sup>23</sup> Entrevista a Reyna Bautista Rodríguez, conversación personal. Atotomoc, municipio de Atlapexco, Hidalgo. 4 de enero de 2012.

<sup>24</sup> Entrevista a Isabel Bautista Bautista, conversación personal. Atotomoc, municipio de Atlapexco, Hidalgo. 8 de enero de 2012.

<sup>25</sup> Entrevista a Virginia Moreno Lucía, conversación personal. Atotomoc, municipio de Atlapexco, Hidalgo. 6 de enero de 2012.

<sup>26</sup> Entrevista a Matilde Sánchez Bautista, conversación personal. Atotomoc, municipio de Atlapexco, Hidalgo. 3 de enero de 2012.

<sup>27</sup> Entrevista a Reyna Bautista Rodríguez, conversación personal. Atotomoc, municipio de Atlapexco, Hidalgo. 4 de enero de 2012.

<sup>28</sup> Entrevista a Silvia de la Cruz Bautista, conversación personal. Atotomoc, municipio de Atlapexco, Hidalgo. 7 de noviembre de 2013.



El temor de lo que se diría de ellas estaba fundamentado: «Algunas señoras quieren bailar pero sus esposos no las dejan. Les dicen '¿a poco eres todavía niña?'». <sup>29</sup> Y es que, efectivamente, las señoras Inditas cantan y bailan como niñas. No sólo porque realizan una danza que tradicionalmente llevaban a cabo las niñas, sino porque sus voces y sus movimientos se asemejan a los de las jovencitas. «Dondequiera que vamos nos dicen que somos muchachas. No nos creen que somos señoras, porque los pasos y los cantos, cómo cantamos. Nos toman como muchachas, no nos toman como señoras», <sup>30</sup> dice Maty. «¡Y tienen voz de niña, finito, bien claro! explica el señor... No se escucha nunca de señoras», <sup>31</sup> comenta Pedro Bautista.

La ausencia de las señoras en el sistema musical era una réplica de la ausencia de su voz en las asambleas comunitarias y de su confinamiento al ámbito de lo doméstico una vez que se casaban. La virginidad de las muchachas se valoraba y cuidaba en función de la posibilidad de arreglar un matrimonio medianamente conveniente para sus progenitores. Su participación en una danza de vírgenes y para la Virgen confirmaba su cualidad de inmaculadas y las reforzaba como objetos preciados de intercambio. De modo que la diferencia establecida en los roles y comportamientos entre niñas y señoras no devela solamente una diferencia de edad, sino que le subyacen diferencias en las relaciones de género y familiares.

La separación vírgenes/no vírgenes inscribía marcas en los cuerpos que establecían códigos específicos de coherencia cultural. Las señoras Inditas trastocan esta división: bailo y canto como niña pero soy señora. Esta contradicción desplaza toda la práctica de significaciones en el discurso cultural, al desnaturalizar la construcción de una mujer adulta, que implicaba el trayecto de una vigilancia en el hogar de los padres a otra en la casa de los suegros. La danza de Inditas señoras se constituye como un acto paródico en el sentido que le otorga Butler, <sup>32</sup> que pone de manifiesto la contingencia de las nociones sobre la mujer niña y la mujer casada y abre la posibilidad a la construcción de alternativas que cuestionan la política interna de las comunidades.

### **Vinieron a bailar para que sepan que todavía existen...**

La mayoría de las señoras que participan en la danza lo hicieron también siendo niñas. Dado que anteriormente la norma prescribía que una vez casadas debían abandonar la danza, recuerdan el gusto que sentían siendo jovencitas por bailar y la tristeza que les causaba no poder hacerlo más: «Extrañaba bailar. Cuando escuchaba

<sup>29</sup> Entrevista a Reyna Bautista Rodríguez, conversación personal. Atotomoc, municipio de Atlapexco, Hidalgo. 4 de enero de 2012.

<sup>30</sup> Entrevista a Matilde Sánchez Bautista, conversación personal. Atotomoc, municipio de Atlapexco, Hidalgo. 3 de enero de 2012.

<sup>31</sup> Entrevista a Pedro Bautista, conversación personal. Tamoyón II, municipio de Huautla, Hidalgo. 9 de noviembre de 2013.

<sup>32</sup> Judith Butler: *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, 2007.

la música de Inditas también quería ir»,<sup>33</sup> dice Marina. «Nosotras cuando nos juntamos no podíamos bailar, y cuando veías a las niñas pensabas '¿por qué me junté? ya no puedo participar'»,<sup>34</sup> comenta Edith.

El registro infantil del gusto por bailar se actualiza y adquiere nuevas dimensiones ahora gracias al espacio conquistado por las señoras: «Sientes bonito que estás bailando, que estás bien contenta. Se te quita hasta el sueño; a veces he aguantado hasta cuatro noches. El señor apenas está tocando el violín, ya casi estoy adivinando y ya lo quiero bailar. Es el mismo gusto de bailar, de moverse». <sup>35</sup> La vivencia del cuerpo en movimiento conecta con un estado emocional, como señala Virginia: «Yo siento que me da alegría al bailar. No sé, como que mis piecitos sienten alegría y también en el corazón, siento alegría en el corazón». <sup>36</sup>

Ese gusto, esa alegría que proporciona el cuerpo en movimiento tiene su expresión más radical en el poder curativo que las señoras adjudican a la danza. Varias de ellas aseguran haber estado enfermas, haber sufrido padecimientos que enuncian como tristeza, miedo, angustia, incluso rabia, y haberse curado gracias a la felicidad que les proporciona bailar. La posibilidad de bailar es el testimonio indiscutible de que se está viva, en oposición a un cuerpo inerte, muerto: «Cuando se mueve el cuerpo es porque Dios está dando vida. Todavía mi cuerpo lo muevo bien. No cuando ya me morí. Todavía sirve». <sup>37</sup> Asimismo, esta vivencia placentera del cuerpo viviente es significada mediante el concepto de fuerza y ésta, a su vez, encuentra su interpretante cultural en la intermediación de la Virgen: «Siento felicidad porque nos da la fuerza la Virgencita. Usted siente que puede bailar porque la virgen le da esa fuerza para bailar». <sup>38</sup>

La vivencia del cuerpo, si bien es subjetiva e individual, es negociada intersubjetivamente mediante un conjunto de significantes de la cultura que encadenan alegría, fuerza, la Virgen y que dan testimonio de vida al mismo tiempo que configuran un cuerpo colectivo: «Tanto nos quiso la Virgen que vino a agarrar nuestro cuerpo», <sup>39</sup> dicen. Y al dotar de fuerza a sus cuerpos, las señoras «vinieron a bailar para que sepan que todavía existen». <sup>40</sup> Es la visibilización del estar vivas

<sup>33</sup> Entrevista a Marina González Hernández, conversación personal. Tamoyón II, municipio de Huautla, Hidalgo. 9 de noviembre de 2013.

<sup>34</sup> Entrevista a Edith San Juan Bautista, conversación personal. Atotomoc, municipio de Atlapexco, Hidalgo. 8 de noviembre de 2013.

<sup>35</sup> Entrevista a Ema Escobedo, conversación personal. Oxtamal, municipio de Huejutla, Hidalgo. 16 de julio de 2011.

<sup>36</sup> Entrevista a Virginia Moreno Lucía, conversación personal. Atotomoc, municipio de Atlapexco, Hidalgo. 6 de enero de 2012.

<sup>37</sup> Entrevista a Isabel Bautista Bautista, conversación personal. Atotomoc, municipio de Atlapexco, Hidalgo. 8 de enero de 2012.

<sup>38</sup> Idem.

<sup>39</sup> Entrevista a Ángela Bautista Gutiérrez, conversación personal. Atotomoc, municipio de Atlapexco, Hidalgo. 9 de enero de 2012.

<sup>40</sup> Entrevista a Francisco Escobedo, conversación personal. Macuxtepetla, municipio de Huejutla, Hidalgo. 13 de julio de 2011.

lo que se constituye como el sitio desde el cual las Inditas señoras realizan la interpelación.

### **Sin Inditas la gente no se reúne en la fiesta...**

Las Inditas realizan un trabajo cuyo producto es la afectividad.<sup>41</sup> Esta producción de afectos, a su vez, funciona como recurso fundamental a partir del cual han podido negociar su deseo y su derecho a bailar. Como ya fue señalado, el modo como las señoras se expresan de su práctica subraya nociones relativas a la organización, la participación y la comunidad. Cabe señalar que las señoras definen su posición de un modo que no genera antagonismo radical respecto de sus parejas o de la propia comunidad. Todo lo contrario, su participación en general está acompañada de la complicidad de sus esposos y de las autoridades tradicionales. Lo anterior va de la mano de la necesidad de preservar formas de organización consuetudinarias, aún si para preservarlas se tienen que reconfigurar las relaciones sociales en el interior de las comunidades. El sujeto encarnado por las señoras Inditas no está atravesado únicamente por su género. El recurso al nosotros, a la comunidad, da cuenta del marco interseccional en el que se reproduce y negocia su práctica dancística.<sup>42</sup> La necesidad, decía, de preservar formas de organización que se activan entre otras cosas mediante la fiesta pone de relieve la importancia del trabajo afectivo para alcanzar dicha finalidad: «Por mi parte, por lo mismo, porque las niñas ya ves, ya no quieren bailar y como si ya no bailan y ni las señoras no se organizan, entonces se pierde la danza. Y qué va a pasar cuando una fiesta, pus se queda bien callado, como un muerto. Es solamente que haya danzas que hay gente, porque si no hay danzas, no hay gente».<sup>43</sup>

El trabajo afectivo, la alegría, el gusto, la vida, en contraposición al silencio, la tristeza, la inmovilidad y la muerte, es una contribución que las danzantes señoras hacen a la comunidad. Desde esta perspectiva, la danza es una contestación al biopoder interno y patriarcal que gobernaba los cuerpos de las danzantes, y, al mismo tiempo, una contribución a un biopoder construido desde abajo<sup>44</sup> que involucra a la comunidad entera y que representa una alternativa para estos pueblos de activar sus formas de organización comunal para hacer frente a las contingencias de la vida social.

### **Saber hablar: el chachalagueo o la multivocidad concertada**

Desde su introducción en la Huasteca hasta la aparición de las agrupaciones integradas por señoras, la danza de Inditas se replica y multiplica. Anteriormente, su continuidad se fundaba únicamente en el relevo de las jovencitas que se casaban.

<sup>41</sup> Michael Hardt: «Affective Labour», 1999, pp. 89-100.

<sup>42</sup> Sobre el concepto de «interseccionalidad» ver Patricia Hill Collins: *Black Feminist Thought. Knowledge, Consciousness and the Politics of Empowerment*, 2000; L. Abu-Lughud: *Remaking Women: Feminism and Modernity in the Middle East*, 2001; Margaret L. Andersen y Patricia Hill Collins (eds.): *Race, Class and Gender: An Anthology*, 2001.

<sup>43</sup> Entrevista a Reyna Bautista Rodríguez, conversación personal. Atotomoc, municipio de Atlapexco, Hidalgo. 4 de enero de 2012.

<sup>44</sup> Hardt: *Op.cit.*

Como dice Reyna, «se hacía cadena».<sup>45</sup> Debido a estos relevos actualmente se reconocen distintas generaciones de mujeres que participaron siendo niñas en la danza. La emergencia de las señoras Inditas afirma el vínculo que une a las danzantes con sus madres y sus abuelas, al mismo tiempo que se reactualiza la vivencia registrada en los años de infancia. Pero algo de la codificación de la danza se ha transformado en su devenir, sobre todo, el desplazamiento del significante virginidad. Ese desplazamiento visibiliza lo que era una ausencia: la participación de las señoras en el espacio público de la fiesta. Ellas no sólo reactualizan el gusto y la alegría del cuerpo danzante, sino que convierten esa vivencia individual y colectiva en un gesto político que reconfigura su subjetividad y transforma las relaciones sociales y los valores culturales. La danza da cuenta de la capacidad de las señoras de re-presentarse a sí mismas mediante cada realización y de representarse en el sentido de hablar por ellas mismas, ya sea como colectivo danzante o mediante la delegación de la representatividad en mujeres, como Edith, a las que les reconocen mayor capacidad para articular los deseos de todas ellas. Las señoras ejercen, así, un habla que más que unísono es un chachalqueo concertado, una identidad en la diferencia que las instituye como locutoras legítimas para apelar al otro con un «aquí estamos, estamos vivas».



Foto 2: «Aquí estamos, estamos vivas...»

<sup>45</sup> Entrevista a Reyna Bautista Rodríguez, conversación personal. Atotomoc, municipio de Atlapexco, Hidalgo. 4 de enero de 2012.

## BIBLIOGRAFÍA

- Abu-Lughud, L.: *Remaking Women: Feminism and Modernity in the Middle East*, Princeton University Press, Princeton, NJ, 2001
- Andersen, Margaret L. y Hill Collins, Patricia (eds.): *Race, Class and Gender: An Anthology*, Wadsworth, Belmont, CA, 2001.
- Bourdieu, Pierre: *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*, Editorial Akal, Madrid, 1985.
- Butler, Judith: *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Paidós, Barcelona, 2007.
- Camacho Díaz, Gonzalo: «La cumbia de los ancestros. Música ritual y mass media en la Huasteca», en Ana Bella Pérez Castro (coord.): *Equilibrio, intercambio y reciprocidad: principios de vida y sentidos de muerte en la Huasteca*, Consejo Veracruzano de Arte Popular, México, 2007.
- Freire, Paulo: *La importancia del acto de leer y el proceso de liberación*, México, Siglo XXI, 2008.
- Good, Chatharine: «Ejes conceptuales entre los nahuas de Guerrero: expresión de un modelo fenomenológico mesoamericano», en *Estudios de cultura náhuatl*, vol. 36, 2005.
- Hardt, Michael: «Affective Labour», en *Boundary*, vol.26, núm.2, 1999.
- Hill Collins, Patricia: *Black Feminist Thought. Knowledge, Consciousness and the Politics of Empowerment*, Routledge, Nueva York, 2000
- Martínez García, José Leoncio: «Lucha campesina en la Huasteca hidalguense. Un estudio regional», en *Estudios agrarios*, No. 53/54, 2013.
- Spivak, Gayatri Chakravorty: «¿Puede hablar el subalterno?», en *Revista colombiana de Antropología*, vol. 39, enero-diciembre, 2003.
- Topete Lara, Hilario: «Los lugares comunes y los vacíos en los estudios sobre los sistemas de cargos religiosos», en *Argumentos*, vol. 23, núm. 62, enero-abril 2010.
- Yamamoto, Akiyo: «Género y cambio social. EL caso de las mujeres y la construcción de viviendas en una comunidad rural de la Huasteca», en Jesús Ruvalcaba Mercado (coord.): *La terca realidad. La Huasteca como espejo cultural*, México, CIESAS-El Colegio de San Luis-Secretaría de Cultura del Estado de San Luis Potosí, 2013. ■

**Lizette Amalia Alegre González.** México. Etnomusicóloga. Profesora en la maestría en Música del Programa de Maestría y Doctorado en Música de la Universidad Nacional Autónoma de México y realiza estudios de doctorado en Música/Etnomusicología en dicha institución

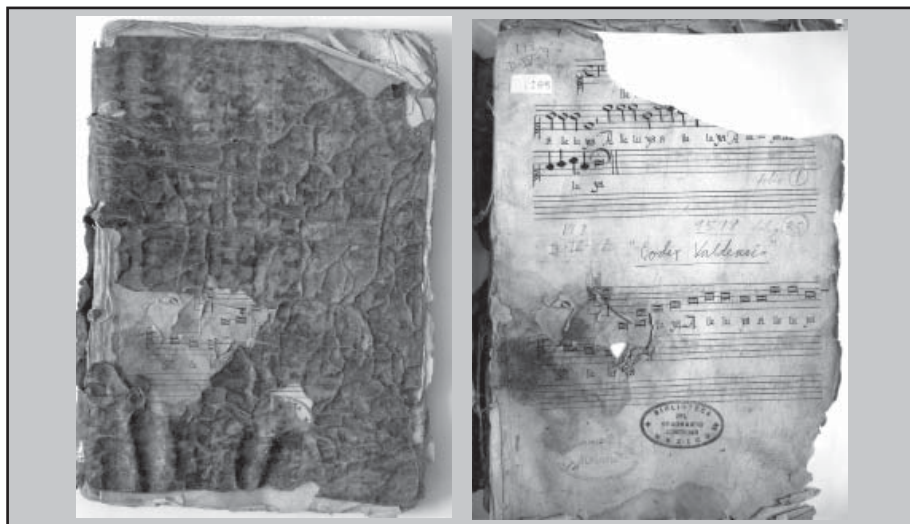
# El Códice Valdés (ca. 1620-1630) y la inteligencia musical americana indiciaria<sup>1</sup>

Elias Israel Morado Hernández

Octaviano Valdés (1901-1991), se llevó a cabo la entrega —previamente concertada— de su acervo bibliográfico, consistente en tres mil ochocientos cincuenta y dos libros, con exclusión de documentos de índole personal.<sup>2</sup>

El *Códice Valdés* es un libro manuscrito de contenido musical litúrgico, que contiene misas de compositores europeos como Giovanni Perluigi Palestrina (1515-1594), Juan Esquivel (1563-1613), Alonso Lobo (1555-1617); así como otras piezas polifónicas anónimas o de autoría incierta. Este documento actualmente se encuentra alojado en el Archivo Especial de la Biblioteca Héctor Rogel» del Seminario Conciliar de México, ubicado en la zona sur de la capital de ese país [véanse figuras 1 y 2].

Oficialmente, el *Códice Valdés* pasó a formar parte del acervo de esta biblioteca en 1991, cuando tras la muerte de su antiguo poseedor: el canónigo y literato



Figuras 1 y 2. *Códice Valdés* (1620-1630), cubierta y folio 1r. Archivo especial, Biblioteca Héctor Rogel, Seminario Conciliar de México.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Ponencia expuesta en el VIII Coloquio Internacional de Musicología Casa de las Américas y la I Conferencia de la Asociación Regional de la Sociedad Internacional de Musicología para la América Latina y el Caribe, 2014.

<sup>2</sup> Dicha entrega fue formalizada a través de un recibo con fecha de 19 de octubre de 1991 en el que figuran los nombres de Guadalupe Garduño Valdés (sobrina de Octaviano Valdés) y Héctor Rogel (director de la biblioteca del Seminario entre 1959 y 1997). El recibo se localiza sin datos de ubicación específicos en: Archivo Especial de la Biblioteca «Héctor Rogel» del Seminario Conciliar de México.

<sup>3</sup> En este trabajo se emplea la numeración válida para los criterios del Seminario Conciliar de México, que es la numeración basada en aquella que fue hecha con máquina foliadora sobre los folios 'real-

Con respecto a la posible fecha y lugar de compilación del códice, debe ser apuntado lo siguiente:

Son cuatro las fechas que pueden ser consideradas como posible marco temporal de su elaboración. La primera es la que se deduce de las medidas del papel empleado, 31 x 22 centímetros, que corresponderían al papel que era empleado en la Ciudad de México desde 1540.<sup>4</sup> La segunda, es la que se deriva de la marca de agua que puede observarse solamente en algunos de sus folios, que indica que ese papel habría sido manufacturado en Madrid entre 1561 y 1571.<sup>5</sup> La tercera, es la inscripción que se observa en el folio 85r., que a la letra dice: «1599. Años». La última, es la datación propuesta por el musicólogo Javier Marín quien, con base en el estudio de determinados repertorios presentes en el códice, sugirió que este libro pudo ser copiado entre 1620 y 1630.<sup>6</sup> Lejos de ser excluyentes entre sí, estas cuatro referencias —que abarcan un lapso de noventa años que va de 1540 a 1630— podrían delinear un marco temporal que resulta congruente con la siguiente cuestión: dado alto grado heterogeneidad entre los elementos que estructuran este libro, a saber: materiales empleados, orden de los cuadernillos, pautado, tipos de notación, tintas, decoración, etc., es admisible pensar que el libro pasó por varias etapas de actualización, tendientes a satisfacer las necesidades de la liturgia católica de la localidad o las localidades en que pudo ser utilizado.

A este último respecto no es posible ofrecer datos exactos, sin embargo, podría decirse que por su aspecto rústico —tan contrastante con el lujo de los cantorales catedralicios— este códice fue confeccionado en un centro conventual o colegial de recursos materiales precarios. Pudo haber sido útil en el establecimiento de las actividades musicales litúrgicas en la zona periférica a un centro metropolitano. Dado su desgaste, es posible pensar que el libro fue utilizado por los frailes, junto con otros libros doctrinales, en la ardua tarea de conversión de nuevas poblaciones ubicadas en zonas inter-metropolitanas o fronterizas del territorio mexicano. Dos hechos permiten asentar esta suposición: el que el códice haya sido localizado en Cacalomacán, población periférica a la ciudad de Toluca, que a su vez es periférica con respecto a la Ciudad de México; el que contenga composiciones en náhuatl, lengua indígena que fue utilizada por los frailes para entrar en comunicación con las poblaciones hablantes de otras lenguas, tales como el otomí o el matlatzínca, lenguas que eran habladas en provincia de Tllocan, a la que pertenecía Cacalomacán.

#### APARICIÓN DEL CÓDICE VALDÉS COMO OBJETO DOCUMENTAL

Lo que hoy se conoce con el nombre de *Códice Valdés* fue un libro que los habitantes del pueblo de Cacalomacán, Estado de México, le entregaron al canónigo Octaviano

---

mente existentes' en este códice. Dicha numeración llega hasta el 137. Para una discusión sobre los problemas de foliación de este códice consúltese: Eloy Cruz: «De cómo una letra hace la diferencia: las obras en náhuatl atribuidas a Don Hernando Franco», 2001, pp. 257-295; Elías Israel Morado: «*Codex Valdensis* (ca. 1620-1630)... ».

<sup>4</sup> Cf. Hans Lenz: *Historia del papel en México y cosas relacionadas. 1525-1950*, 1990.

<sup>5</sup> Cf. Charles Moise Briquet: *Les Filigranes: Dictionnaire historique des marques du papier des leur apparition vers 1282 jusqu' en 1600*, 1907.

<sup>6</sup> Cf. Javier Marín: «'Era justo comen[z]ar por la de Jaén': la recepción del *Liber Primus Missalis* (1602) de Alonso Lobo en la Catedral de Jaén», 2008, pp. 97-136.



Valdés (1901-1991) en 1931 (Stevenson, 1952). Él había realizado estudios doctorales en Filosofía y Teología en la Universidad Gregoriana de Roma, Italia, entre 1922 y 1929, y en 1930 comenzó su labor como profesor de teología, filosofía y lenguas clásicas en el Seminario Conciliar de México (Ocampo, 2007) –institución que en esa década comenzaba un nuevo periodo de estabilidad tras las desavenencias que el clero mexicano tuvo con los gobiernos pos-revolucionarios (Chávez, 1996).



Fotografía de Cacalomacán (ca. 1940). Archivo personal de José Marín Valdés.

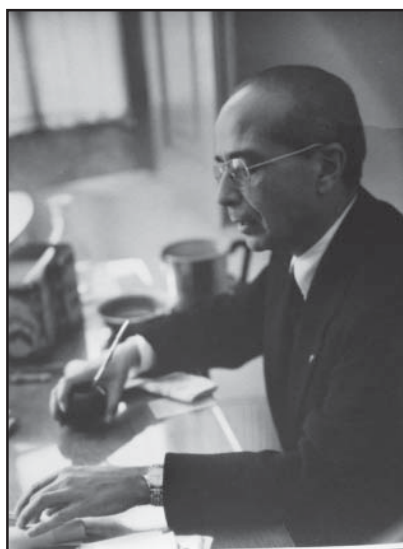
Cabe señalar que, precisamente, el hecho de que los habitantes de Cacalomacán estuvieran en posesión de éste y posiblemente otros libros de carácter litúrgico musical pudo haberse debido a que, durante la Revolución Mexicana y la Guerra Cristera entre las décadas de 1910 y 1930, una práctica común por parte de los sacerdotes preocupados por salvaguardar los bienes de sus respectivas parroquias del saqueo, fue la de dar en resguardo a distintas familias de feligreses las reliquias y bienes eclesiásticos con valor histórico, bajo el acuerdo tácito de que, una vez alcanzada la pacificación, dichos bienes serían devueltos voluntariamente a su parroquia de origen. El caso de Cacalomacán es un ejemplo paradójico de esa práctica, pues en los aposentos de algunos hogares de este poblado aún pueden observarse diversos objetos decorativos y obras de arte religiosos que pertenecieron la Parroquia de Santa María de la Asunción —la principal de Cacalomacán.<sup>7</sup> Considerando esto, cabe la posibilidad hipotética de que este libro de música hubiese pertenecido a esta parroquia y que el sacerdote a cargo, consciente de su valor, lo hubiese dado en resguardo a algunos de sus feligreses las décadas mencionadas. Debe reconocerse la fortuna que representa el hecho de que el libro hubiese sido devuelto, si no a la parroquia de la que pudo haber salido, sí a las manos del canónigo

<sup>7</sup> Se trata de una afirmación que fundamento en el testimonio ofrecido por Francisco Ruiz Pérez, sacerdote en la Parroquia de Santa María de la Asunción, y por José Marín Valdés, oriundo de Cacalomacán y sobrino del sacerdote Porfirio Valdés, primo de Octaviano Valdés. Sostuve diversas entrevistas con aquellos dos entre mayo y octubre de 2013.

y literato que lo resguardó durante toda su vida: Octaviano Valdés.

A partir de ese momento, el año de 1931, el códice comenzó a ser objeto de valor documental para el sector de clérigos historiadores mexicanos especializados en el tema guadalupano. Efectivamente, habrían sido ellos quienes lograron constatar en este libro la presencia de dos piezas polifónicas con textos en lengua náhuatl referentes al tema de la Virgen María de Guadalupe; es decir, las piezas *Sancta Mariae* y *Dios Itlazohnantziné* [véanse figuras 5 y 6]. De hecho, si la incipiente musicología mexicana de ese momento pudo tener acceso a este documento, fue gracias a uno de los máximos guadalupanistas mexicanos, el canónigo Jesús García Gutiérrez (1875-1958), quien tan solo entre 1930 y 1935 publicaría al menos tres obras sobre el tema guadalupano:

*Primer siglo guadalupano: documentación indígena y española (1531-1648)* (1931), *Efemérides guadalupanas* (1931), *El primer oficio litúrgico de la Virgen de Santa María de Guadalupe* (1935).<sup>8</sup> Siendo tal vez García Gutiérrez uno de los historiadores más capacitados para valorar las piezas musicales en cuestión —ya que, además, sus conocimientos y capacidades musicales justificaron que en 1912 fuese nombrado capellán del Coro de la Basílica de Nuestra Señora de Guadalupe (J.Z.V., 2013)—, fue quien entregara copias fotostáticas de estas dos piezas al musicólogo mexicano Gabriel Saldívar, quien en ese momento llevaba a cabo una pesquisa en los principales archivos históricos de la Ciudad de México para elaborar un trabajo musicográfico, que en 1934 sería publicado bajo el título de *Historia de la música en México: épocas precortesiana y colonial*. En esta obra, además de la reproducción facsimilar de estas dos piezas musicales, Saldívar proporcionó una transcripción en notación musical moderna de una de estas piezas; una traducción al castellano de los respectivos textos en lengua náhuatl hecha por el especialista Mariano Rojas (1842-1936). Además, estableció por vez primera que el compositor de las piezas polifónicas *Sancta Mariae* y *Dios Itlazohnantziné* había sido Hernando Franco (1532-1585) —a quien tomó por el más antiguo compositor de origen criollo de la Nueva España.<sup>9</sup> Se trata de una afirmación que dio inicio a un largo debate, el cual habla mucho más de los prejuicios ideológicos de los propios investigadores que del *Códice Valdés* en sí mismo.<sup>10</sup>



Fotografía de Octaviano Valdés (Cacaloma-cán, 1901-Ciudad de México, 1991). Archivo Especial, Biblioteca Héctor Rogel, Seminario Conciliar de México.

<sup>8</sup> Estas tres obras pueden ser localizadas en la Biblioteca «Héctor Rogel» del Seminario Conciliar de México.

<sup>9</sup> Gabriel Saldívar: *Historia de la música en México*, 1987, pp. 128-134 (1ª. ed. 1934).

<sup>10</sup> Cf. Elías Israel Morado Hernández: «Análisis del discurso musicológico elaborado en torno a las piezas polifónicas *Sancta Mariae* y *Dios Itlazohnantziné* (*Códice Valdés*, ca. 1599)», 2013, pp. 1995-2015.



Códice Valdés (ca. 1620-1630), ff. 119v.-120r. [*Sancta Mariae*]. Archivo especial, Biblioteca Héctor Rogel, Seminario Conciliar de México.



Códice Valdés (ca. 1620-1630), ff. 120v.-121r. [*Dios Itlazohnantzine*]. Archivo especial, Biblioteca Héctor Rogel, Seminario Conciliar de México.

## SOBRE EL PROCESO DE «INVENCIÓN» DEL CÓDICE VALDÉS

La primera noticia sobre la existencia del libro de música en que estaban contenidas las piezas en lengua náhuatl *Sancta Mariae* y *Dios Itlazohnantziné* fue dada a conocer por Robert Stevenson en su libro *Music in Mexico: a historical survey* del año 1952. Esta constituye la primera consigna del nombre *Valdés Codex*. A partir de esa fecha, inicia lo que podría ser enunciado como la «invención» del *Códice Valdés*, cuyas diversas coordenadas habrían quedado establecidas en los diversos estudios sobre música colonial latinoamericana y mexicana que Stevenson publicó en los años 1954-55, 1961, 1968, 1970, 1986 y 2000.<sup>11</sup> Ese proceso de 'invención' fue proseguido en sus líneas esenciales en los años 2001 y 2006 por los investigadores mexicanos Eloy Cruz,<sup>12</sup> académico de la Escuela Nacional de Música, y Juan Manuel Lara Cárdenas,<sup>13</sup> investigador del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical «Carlos Chávez».

Para comprender el sentido que el concepto de «invención», es necesario remitirse a los estudios historiográficos que centran su reflexión en la construcción de la América moderna y colonial, y los usos que, dentro de este proceso constitutivo, habría tenido la música eclesiástica para la cristianización de las poblaciones originarias en el siglo XVI, lo que se configuraría como la primera etapa de un proceso mayúsculo de disciplinamiento de la conciencia del sujeto que escucha, fenómeno denominado «tonalización auditiva». Su consolidación expansiva a nivel mundial habría sido solidaria a la consolidación expansiva del capitalismo a escala planetaria.<sup>14</sup> Dentro de esa larga historia, resulta vital comprender el lugar y el sentido históricos que ocupaban las piezas polifónicas en lengua náhuatl anotadas en el *Códice Valdés*, las cuales representan un caso paradigmático de la colonialidad americana temprana, concretada ésta con todas las contradicciones que son propias de lo moderno.

El fundamento teórico de esa crítica fue la obra del historiador mexicano Edmundo O'Gorman, autor de una obra imprescindible para la filosofía americanista: *La invención de América: el universalismo de la Cultura de Occidente*, editada en el año 1958 y reeditada en 1977. Esta obra propicia la reflexión y crítica, particularmente, sobre los discursos musicográficos que hasta el día de hoy han afinado el sentido histórico del *Códice Valdés* dentro del campo de la musicología hispanoamericana y mexicana. Dicha reflexión permite constatar las tesis centrales de la teoría inventivo-americanista de O'Gorman, a saber: que América ha sido

<sup>11</sup> Véase Robert Stevenson: «Sixteenth- and Seventeenth-Century Resources in Mexico (Part I)», 1954, pp. 69-78; «Sixteenth- and Seventeenth-Century Resources in Mexico (Part II)», 1955, pp. 10-15; *Spanish cathedral music in the Golden Age*, 1961; *Music in Aztec and Inca territory*, 1968; *Renaissance and Baroque musical sources in the Americas*, 1970; «La música en el México de los siglos XVI a XVIII. Los primeros compositores indígenas», 1984, pp. 13-24; «México. II. Música colonial. 2. Los primeros compositores indígenas», 2000, vol. VII, pp. 502-504.

<sup>12</sup> Cf. Cruz: *Op. cit.*

<sup>13</sup> Cf. Juan Manuel Lara Cárdenas: «Polifonías novohispanas en lengua náhuatl. Las plegarias a la Virgen del *Códice Valdés* de 1599», 2006, pp. 137-163.

<sup>14</sup> Cf. Morado: *Análisis del discurso musicográfico...*, 2012; *La dimensión de lo sonoro en la construcción del ethos barroco americano*, 2012.

el resultado no de un descubrimiento, sino de un proceso inventivo llevado a cabo a imagen y semejanza de su «inventor» —Europa. Esta última constituye la máxima entidad dispensadora de sentido dentro de la historia de Occidente, en referencia de la cual América adviene, de modo apriorístico, en condiciones de supeditación e inferioridad; mientras Europa ha sido representada ocupando el nivel más alto de la civilización y la cultura universales, la América no ha podido ser más que mera posibilidad de *llegar ser*, en el mismo grado de plenitud, *otra* Europa.

Esta argumentación fue resituada por su autor sobre el registro de la antropología americana. En la edición de 1958 de su libro *La invención de América*, O'Gorman reflexiona sobre la noción del «indio americano»:

La peculiar concepción del ser americano aclara también la razón por la cual el europeo hubo de estimar a las culturas autóctonas bajo el signo de la negatividad histórica, independientemente de la repulsión o admiración que despertaron. Automáticamente quedaban situadas al margen de la historia universal, porque carecían de significación propia dentro de su ámbito al no quedar incluidas como elemento constitutivo del ser del «Nuevo Mundo», de modo que hasta sus más acalorados defensores no podían ver en ellas sino una prueba polémica en favor de la capacidad *natural* del indígena para incorporarse a la cultura cristiana, es decir, de convertirse en ciudadano de esa nueva Europa.

[...]

Es preciso comprender por consiguiente que la idea «indio americano» es una invención correlativa y necesaria de la previa invención de América.<sup>15</sup>

Sería un equívoco creer que la teoría inventivo-americanista de Edmundo O'Gorman alude exclusivamente a la historia temprana de la América. Dicha reflexión resulta importante por la actualidad de su poder crítico, toda vez que, a través del pensamiento o'gormaniano, se aclara cómo América ha permanecido inmersa en un proceso inventivo de sentido unívoco y constante desde el siglo XVI, de modo que la historia de América no ha podido ser otra que la del modo en que, dentro de la modernidad contemporánea y sin que nada lo justifique, una y otra vez ha sido y es actualizada material y simbólicamente en términos de inferioridad y supeditación históricas.

En este sentido, es importante indicar cómo, en referencia al *Códice Valdés* y las piezas polifónicas en lengua náhuatl, la musicología hispanoamericanista y mexicana han abonado con sus discursos a la reactualización de esa supeditación histórica; que, particularmente, la idea del indio americano vigente dentro de esos discursos musicológicos bajo la caracterización de compositor de origen azteca, mexicana o nahua, ha sido concebida apriorísticamente para soportar el peso de esa inferioridad.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Edmundo O'Gorman: *La invención de América: el universalismo de la cultura de Occidente*, 1958, pp. 89 y 90.

<sup>16</sup> Precisamente esta es la crítica fundamental que planteo en: «Análisis del discurso musicológico...» 2013, pp. 1995-2015.



## EL CÓDICE VALDÉS COMO DOCUMENTO DE BARBARIE<sup>17</sup>

En todo vestigio documental, la dimensión lingüística formada bajo algún sistema gráfico es aquella que concentra la mayor densidad histórica.<sup>18</sup> Dentro de la historia americana, un documento como el *Códice Valdés* representa un hecho todavía más complejo, pues sobre la superficie de sus folios ha quedado objetivada la historia de una imposición cultural de tipo colonial; es decir, el trasplante de los lenguajes requeridos por el colonizador para construir sobre los espacios usurpados la representación pseudo-legítima de su posición de poder —previa asunción por parte de un sector de los colonizados de estos mismos lenguajes. Toda tentativa colonial está afincada sobre una proyección civilizatoria, por lo cual se comprende que no solo se trata del trasplante de los lenguajes en sí, sino de los medios tecnológicos para su implantación y la construcción de su vigencia social; es decir, los medios para la enseñanza, la difusión y la conservación de los lenguajes coloniales.<sup>19</sup> Cuando se habla de lenguajes en relación a la experiencia colonial de Europa sobre la América —y en particular en torno al *Códice Valdés*— se refiere tanto al fenómeno lingüístico en sí como al fenómeno musical. De ahí que hablar de aquellos medios tecnológicos sea referir, por principio, a la tecnología de la escritura alfabética y a la tecnología de la notación musical europea, propia de la tradición franco-romana. Asimismo, remite a los medios y procedimientos garantes de su codificación y decodificación: colegios y capillas, imprenta y *scriptorium*, diccionarios y gramáticas, el tratado de oratoria y el de canto llano, los instrumentos musicales y los manuales para su construcción<sup>20</sup>. En su respectiva si

<sup>17</sup> La noción de 'documento de barbarie' debe entenderse bajo los términos de la tesis VII sobre el concepto de historia del filósofo alemán Walter Benjamin (1892-1940), orillado al suicidio por la persecución nazi y franquista; cito *in extenso*: «Todos aquellos que se hicieron de la victoria hasta nuestros días marchan en el cortejo triunfal de los dominadores de hoy, que avanza por encima de aquellos que hoy yacen sobre el suelo. Y como ha sido siempre la costumbre, el botín de guerra es conducido también en el cortejo triunfal. El nombre que recibe habla de bienes culturales, los mismos que van a encontrar en el materialista histórico un observador que toma distancia. Porque todos los bienes que abarca su mirada, sin excepción, tienen para él una procedencia en la que no puede pensar sin horror. Todos deben su existencia no solo a las fatigas de los grandes genios que los crearon, sino también a la servidumbre anónima de sus contemporáneos. No hay documento de cultura que no sea a la vez un documento de barbarie. Y así como éste no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de la transmisión a través del cual los unos lo heredan de los otros. Por eso el materialista histórico se aparta de ella en la medida de lo posible. Mira como tarea suya la de cepillar la historia a contrapelo» (Walter Benjamin: *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, 2008, pp. 42-43. (1ª. ed.1942)). Importa indicar que la reciente incorporación de la filosofía de Benjamin al pensamiento latinoamericano ha permitido, por una parte, radicalizar la crítica al hecho colonial americano; por otra, establecer vínculos de orden intelectual y moral entre las historias de los pueblos subyugados del mundo entero, incluidos los de Europa.

<sup>18</sup> Aludo a la teoría semiológica de Bolívar Echeverría (1941-2010). Cf. Echeverría: «El 'valor de uso': ontología y semiótica», 1998, pp. 153-197 (1ª. ed.1984); *Definición de la cultura*, 2010 (1ª. ed.2001).

<sup>19</sup> Cf. Margarita Muñoz Rubio: *El proceso de autonomización del campo de la música. México 1920-1940. Una lectura desde la teoría del campo de Bourdieu*, 2008.

<sup>20</sup> Morado: *La dimensión de lo sonoro...*, 2012.

tuación colonial concreta, todos y cada uno de estos objetos median una relación diferencial de poderes que construye material y simbólicamente al dominador y al dominado.<sup>21</sup> Y es a través de estos objetos que el colonizador, tras la etapa de la violencia explícita propia del periodo de la Conquista, dispone una propuesta civilizatoria a la que el colonizado, desde su propia condición, no podrá sino ofrecer una respuesta de «orden» muy distinto.<sup>22</sup>

Sin embargo, al margen de las complejas problemáticas que son propias de la colonialidad, los investigadores que se han dedicado al estudio de los contenidos literarios y musicales del *Códice Valdés*,<sup>23</sup> han elaborado especulaciones que apriorísticamente parten de la idea de que cánones de creación literaria y musical de procedencia europea habrían gozado de validez y vigencia incontestables dentro del contexto de producción del código. Desde tal perspectiva, las características de la copia de los textos literario y musical observables en sus folios han sido tipificadas como «errores de notación» que, a su vez, reflejarían la falta de pericia en el manejo de las normas ortográficas y composicionales por parte de los amanuenses que trabajaron en calidad de copistas o autores.<sup>24</sup> De esta observación han derivado dos presupuestos:

I. El trabajo de los amanuenses expresaría una asimilación deficitaria de los valores supuestamente consagrados en la sociedad europea y novohispana de los siglos XVI y XVII, específicamente aquellos que norman y legitiman tanto la expresión del pensamiento verbal bajo los modelos y la preceptiva de la escritura alfabética, como la expresión del pensamiento musical bajo los modelos y la preceptiva de la composición contrapuntística propia del canto llano polifónico;

II. Dadas las características históricas y culturales de México en los siglos XVI y XVII sería válido atribuir a una persona de origen nahua, azteca o indio la incapacidad de asimilar óptimamente aquellos valores.

Para poder validar o falsear la primera de estas dos suposiciones habría que cuestionar, primero, la idea de los múltiples errores de notación. Proceder a demostrar historiográficamente que los errores realmente se conciben como tales en función de la existencia de un modelo canónico de escritura alfabética de las lenguas presentes en el *Códice Valdés* —latín, castellano, italiano (italianismos) y náhuatl— que tuviese validez y vigencia sociales dentro del contexto histórico donde se quiera ubicar el hipotético centro de confección del libro.<sup>25</sup>

<sup>21</sup> Especialmente consúltense las reflexiones teóricas contenidas en el capítulo I de Muñoz: *Op. cit.*

<sup>22</sup> «Orden» que en la teoría sobre la cultura de Bolívar Echeverría recibe el nombre de *ethos* barroco. Cf. Echeverría: *La modernidad de lo barroco*, 1998.

<sup>23</sup> Cf. Stevenson: *Op. cit.*; Cruz: *Op. cit.*; Lara: *Op. cit.*

<sup>24</sup> Para una crítica a esos discursos: Morado: «Análisis del discurso musicológico...» 2013, pp. 1995-2015.

<sup>25</sup> Siendo que, por principio, una especulación a este último respecto tendría que tomar como punto de inicio el sitio donde el código fue encontrado, en este caso Cacalomacán.



De igual modo, habría que probar que un modelo canónico de composición musical contrapuntística gozaba de relativa validez y vigencia sociales dentro de ese mismo contexto. Así, solo en función de la existencia efectiva de estos dos tipos de cánones —literario y musical— podría ser establecido un cierto grado de distancia o falencia con respecto a ellos.

Pero la problemática puede ser aún más compleja, pues aunque el trabajo de documentación sería insoslayable para establecer el sentido de estos cánones —en caso que los hubiera— habría que tener conciencia de uno de los elementos humanos más determinantes de todo proceso histórico: la inteligencia, la cual —según ha sido tratada por la filosofía latinoamericana desde el inicio del siglo XX y, en especial, por el filósofo uruguayo Arturo Ardao (1912-2003)— constituye el fundamento ontológico, epistémico y antropológico de la libertad.<sup>26</sup> Inteligencia cuya expresión elemental es la de ser la voluntad de los sujetos por asumir o no las «reglas del juego», por validar o no a través de la *praxis* los cánones en uso, los cuales no serían otros que aquellos impuestos por el poder colonial —siendo precisamente ahí, en los actos de libertad y autonomía frente a ese poder donde se ha definido y define el perfil de la cultura americana desde el siglo XVI.<sup>27</sup>

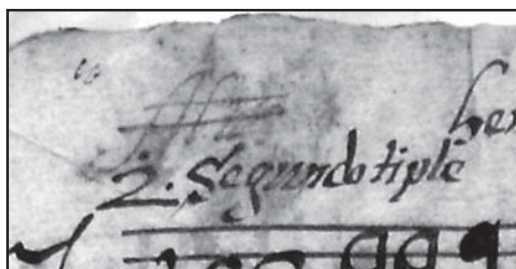
Las características formales del *Códice Valdés* y, en particular, la divergencia «heterogeneidad *versus* homogeneidad» de sus estructuraciones materiales y simbólicas, parecen indicar que fueron varias las etapas de trabajo por las que pasó este libro, además de que no hubo una idea de versión última y definitiva del mismo. De esto se deriva que las diversas añadiduras y sustituciones de tipo material o gráfico hacen pensar en el trabajo más o menos coordinado y continuo de amanuenses, confectores o peritos con distinto perfil y grado de especialización —incluso cabría la posibilidad de que éstos hubiesen sido los propios cantantes— todos los cuales habrían llevado a cabo, con sentido crítico, el trabajo de conservación o actualización de los distintos elementos del libro.<sup>28</sup> Es por ello que resulta significativo que en los folios 119v. a 121r., donde los estudiosos de este código han denunciado errores de composición según una preceptiva composicional canonizada concebida de modo apriorístico, y donde han denunciado una escritura de la lengua náhuatl que no concuerda con una normativa ortográfica, igualmente apriorística, no existan indicios o rastros de enmendaduras o «correcciones» sobre ninguna de las anotaciones musicales o literarias. Resulta significativo que no las haya pudiéndolas haber, y no solo porque no parece que faltasen miradas juiciosas y valorativas en torno al código como objeto con valor de uso, sino porque, de hecho, las enmendaduras están presentes en esos folios, pero no sobre los textos literario y musical que propiamente son para el cantar (punto exacto en el que aquellos investigadores han fincado su idea de las «erratas»).

<sup>26</sup> Cf. Arturo Ardao: *Espacio e inteligencia*, 1976; Laura Vargas: *La categoría de inteligencia en Arturo Ardao*, 2009.

<sup>27</sup> Leopoldo Zea: *La filosofía americana como filosofía sin más*, 1969; Mario Magallón Anaya: *Filosofía, tradición, cultura y modernidad*, 2008.

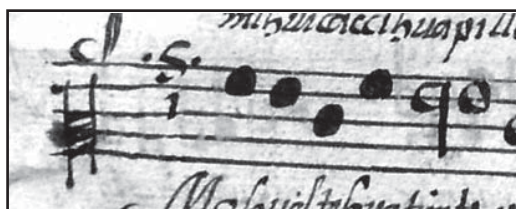
<sup>28</sup> Cf. Morado: «*Codex Valdensis* (ca. 1620-1630)...»

En los ejemplos siguientes pueden ser observadas dos enmendaduras hechas sobre distintos elementos de estructuración simbólica: la indicación de una parte vocal y el pentagrama –enmendaduras que parecen ser adecuaciones necesarias ante la urgencia de anotar una de las tres excepcionales piezas a cinco partes incluidas en este códice, es decir, la pieza polifónica *Sancta Mariae*.<sup>29</sup> En el primer ejemplo, f. 120r., zona superior izquierda, la palabra «Altus» fue tachada y desvanecida, para casi sobrescribir las palabras «2 Segundo tiple» [véase figura 7]. En el siguiente ejemplo, f. 120r., el pentagrama seis, que parece haber sido originalmente más corto para dar el espacio para el dibujo de la letra inicial decorada, fue alargado línea a línea; este alargamiento se distingue por la pérdida de la rectitud de las líneas mayores y preestablecidas del pentagrama [véase figura 8].



Códice Valdés (ca. 1620-1630), f. 120r. (detalle).

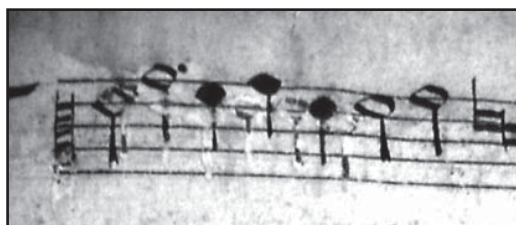
Archivo especial, Biblioteca Héctor Rogel, Seminario Conciliar de México.



Códice Valdés (ca. 1620-1630), f. 120r. (detalle).

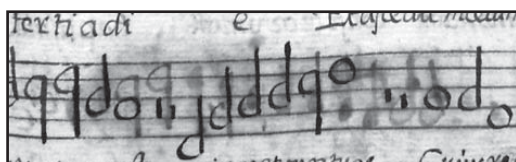
Archivo especial, Biblioteca Héctor Rogel, Seminario Conciliar de México.

Valga aquí mencionar que en otros folios del códice sí existen enmendaduras de diversos tipos sobre los textos musical y literario, por ejemplo, aquellas hechas con el empleo de una especie de pintura blanca [véase figura 9] o el desvanecimiento de fragmentos melódicos y su subsecuente re-escritura [véase figura 10].



Códice Valdés (ca. 1620-1630), f. 10r. (detalle).

Archivo especial, Biblioteca Héctor Rogel, Seminario Conciliar de México.



Códice Valdés (ca. 1620-1630), f. 78r. (detalle).

Archivo especial, Biblioteca Héctor Rogel, Seminario Conciliar de México.

<sup>29</sup> A reserva de poder llevar un nuevo examen de los contenidos musicales de este códice, estas tres piezas estarían ubicadas en los folios: 118v.-119r., 119v.-120r. y 136v.-137r.

Con esta breve argumentación se llega a dos juicios elementales:

1) Que, efectivamente, dentro del contexto histórico en que el *Códice Valdés* fue un objeto socialmente necesario, sí existía una conciencia del «error», entendido como aquello que resultó ser objeto de enmiendas, rectificaciones o, incluso, supresiones. Existía, igualmente, una conciencia de lo «acertado», entendido como aquello que a juicio de varios confectores, amanuenses o peritos debió permanecer tal cual había sido copiado originalmente; como aquello que pudiendo ser modificado con el paso del tiempo y a través de las múltiples manipulaciones que el libro parece haber sufrido en su forma y su contenido durante su vida útil, no lo fue.

2) Que no hay concordancia entre el cuadro de valores con base en el cual los confectores, amanuenses o peritos decidieron llevar a cabo o no diversas enmiendas sobre los textos del código, y el cuadro de valores con base en el cual los estudiosos de la actualidad han pretendido entender esas decisiones. Su creencia en supuestos cánones en uso es tal, que han asumido como tarea urgente la normalización de la ortografía y la corrección de las erratas composicionales detectables en los repertorios contenidos en el *Códice Valdés*, especialmente de las piezas polifónicas *Sancta Maríaé* y *Dios Itlazohnantziné* —como si por encima de la comprensión de las músicas coloniales novohispanas con todas sus contradicciones, prevaleciera el deseo de convertirlas en «objetos» de buen gusto. Complementariamente, han asumido que las características históricas y culturales de México en los siglos XVI y XVII permiten atribuir a una persona de origen nahua, azteca o indio la incapacidad de hacer uso de los aquellos supuestos valores canónicos.

El segundo presupuesto resulta insostenible desde los puntos de vista filosófico, antropológico y, fundamentalmente, ético. Incluso, seguiría siendo insostenible si historiográfica, filológica y musicográficamente fuese corroborado el primero de los presupuestos, donde se establece que los múltiples errores de notación pueden ser el eje de comprensión del *Códice Valdés*. Y lo es, porque su impronta ideológica puede ser detectada con relativa sencillez y, bajo su propia lógica, llevada al absurdo: ¿Cuántos errores de escritura alfabética y notación musical pueden ser asimilables a un copista o compositor de origen nahua, azteca o indio del siglo XVI o XVII? ¿Cuántos errores «más» o «menos» tendrían que ser detectados en las páginas del código para deducir, entonces, que el copista o compositor no fue un «indio» sino una «india»; no una «india» sino un «negro»; no un «negro» sino una «negra»? ¿O cuántos errores tendría que «no haber» para poder atribuir el trabajo de copia o composición a un europeo o, simplemente, a un «blanco»?

Resulta sorprendente que este tipo de valoraciones peyorativas hayan estado vigentes dentro de los imaginarios musicológicos hispano-americanista y mexicano hasta la primera década del siglo XXI, tanto como el hecho de que éstas hubiesen sido establecidas en función del estudio de aquello que fue anotado sobre cuatro caras de folio de las doscientas setenta y cuatro que en total posee el *Códice Valdés* —lo que representa poco menos del 1.5% de su contenido.

Es interesante advertir que han sido éstos, precisamente, los folios donde desde siempre se ha concentrado el mayor grado de violencia colonial: en ellas se evidencia el empleo de las lenguas utilizadas para el ejercicio «legítimo» de la dominación por parte del colonizador: el latín, el castellano y el italiano.<sup>30</sup> Asimismo, está una lengua americana originaria que remite a la cultura de los colonizados —el náhuatl— pero sometida a la doble violencia de la codificación alfabética<sup>31</sup> y a la de las bases teórica, sistémica, protocolaria y estilística de la música europea.<sup>32</sup> Pero es en la integración de todos estos aspectos bajo una forma documental o libresca, en lo que se



Acceso a Cacalomacán (2013) (Archivo E.I.M.H.)

objetiva realmente la violencia colonial con toda su radicalidad, es decir, como *producto de la barbarie en su actualización propiamente moderna* —dicho sea esto en función de la filosofía de la historia del Walter Benjamin.<sup>33</sup> Y lo es, por el modo en que los valores de la culturas americanas autóctonas —la religiosidad y la fe, el disfrute social colectivo, el gusto por la música y, especialmente, el uso de la lengua propia— son instrumentalizados y revertidos «racionalmente» por el poder colonial en aras del (auto)sometimiento de aquellas a los dogmas del cristianismo europeo sobre los que descansa la «modernidad» que aún está en pie.

#### APUNTE FINAL

La «inferioridad» del indio americano fue debatida desde las primeras décadas del siglo XVI y, a través de ese debate, construida o —dicho sea bajo la nomenclatura o'gormaniana— *inventada* por los teólogos del cristianismo católico. Del año 1550 procede uno de los debates más emblemáticos de ese proceso de invención: el *Tratado sobre las justas causas de la guerra contra los indios* de Juan Ginés de Sepúlveda (1490-1573), en cuyas páginas puede leerse lo siguiente:

Con perfecto derecho los españoles imperan sobre estos bárbaros del Nuevo Mundo e islas adyacentes, los cuales en prudencia, ingenio, virtud y humanidad

<sup>30</sup> Cf. Silvio Zabala: *La filosofía política en la conquista de América*, 1993.

<sup>31</sup> Cf. Patrick Johansson: «La imagen en los códices nahuas: consideraciones semiológicas», 2001, pp. 69-124.

<sup>32</sup> Julio Estrada: «El imaginario profundo frente a la música como lenguaje», 1998, pp. 525-550.

<sup>33</sup> Benjamin: *Op. cit.*

son tan inferiores a los españoles como los niños a los adultos, y las mujeres a los varones, habiendo entre ellos tanta diferencia como la que va de gentes fieras y crueles a gentes clementísimas, de los prodigiosamente intemperantes a los continentales y templados, y esto por decir que de monos a hombres.

-----

Comparad ahora [las] dotes de prudencia, ingenio, magnanimidad, templanza, humanidad y religión, con las que tienen esos hombrecillos en los cuales apenas encontrarás vestigios de humanidad; que no solo no poseen ciencia alguna, sino que ni siquiera conocen las letras.<sup>34</sup>

La historiografía que construye el apareamiento del *Código Valdés* sobre la conciencia histórica moderna, que abarca desde 1952 a 2006 y que como la del siglo XVI tiene como elemento diferenciador el logos euro-centrado, permite entender de qué modo ese debate sigue abierto.

No se pretende dar a este debate mayor vitalidad, solo se ha expuesto con el fin de denunciar que carece de bases científicas y más aún éticas —en términos de los idearios filosóficos latinoamericanos que, desde el siglo XIX y en voz de José Martí, han denunciado y denuncian que la inferioridad de los sujetos históricos no puede ser la base de ninguna discusión.<sup>35</sup>

En la visión filosófica de Edmundo O'Gorman y dentro del marco específico de la teoría de la invención de América, la problemática es enunciada en términos de cosificación de los sujetos, que es la anulación de la idea del sujeto como sujeto de inteligencia, lo que no es otra cosa que la cancelación de su humanidad; la cosificación del sujeto por la cual el pasado entero se cosifica. Y si el pasado existe cosificado, qué decir del presente. Así, quedan rotos los vínculos profundos y vitales entre el uno y el otro. El pasado no nos toca, no nos compete, no nos duele en lo más mínimo. Y el presente es el hoy, empezó hoy y se acaba hoy. Por eso es tan fácil que cualquiera nos pinte un futuro de ensueño.

No es algo que la estrategia multi y trans-disciplinar podrán resolver. Porque es un problema que atañe a los modos en que la conciencia humana se construye dentro del mundo desde que la modernidad existe como hecho colonial, y que, sin trascenderlo, llegó a ser la modernidad la capitalista. Es, por lo tanto, un problema que demanda del historiador la radical toma de conciencia con respecto al mundo en que realmente se vive.

En circunstancias de abatimiento moral se precisa dirigir nuestro pensamiento hacia el de aquellos intelectuales que advirtieron las catástrofes de nuestro tiempo en una época en la que todavía éstas podían percibirse como tales y denunciarse con preocupación sincera.

<sup>34</sup> Juan Gines de Sepúlveda: *Tratado sobre las justas causas de la guerra contra los indios*, 1941, pp. 101 y 105.

<sup>35</sup> José Martí: *Nuestra América*, 1939; Leopoldo Zea: *La filosofía americana...*, 1969; *Filosofía de la historia americana*, 1978; Laënnec Hurbon: *El bárbaro imaginario*, 1993; Magallón: *Op. cit.* Djaouida Moualhi: «Mujeres musulmanas: estereotipos occidentales versus realidad social», 2000, pp. 291-304.

## BIBLIOGRAFÍA

- Ardao, Arturo: *Espacio e inteligencia*, Biblioteca de Marcha, Montevideo, 1976.
- Benjamin, Walter: *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, Universidad Autónoma de la Ciudad de México-Itaca, México, 2008.
- Briquet, Charles Moise: *Les Filigranes: Dictionnaire historique des marques du papier des leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, A. Jullien, Genève, 1907.
- Cruz, Eloy: «De cómo una letra hace la diferencia: las obras en náhuatl atribuidas a Don Hernando Franco», *Estudios de Cultura Náhuatl*, 32, 2001, pp. 257-295.
- Chávez Sánchez, Eduardo: *Historia del Seminario Conciliar de México* (2 vols.), Porrúa, México, 1996.
- Codice Valdés* (inédito, ca. 1620-1630), localizado en Seminario Conciliar de México, Biblioteca Héctor Rogel, Archivo Especial, signatura 119 D-IV-9.
- Echeverría, Bolívar: *Definición de la cultura*. Fondo de Cultura Económica, México, 2010.
- \_\_\_\_\_: *La modernidad de lo barroco*, Ediciones Era, México, 1998.
- \_\_\_\_\_: *Valor de uso y utopía*, Siglo XXI Editores, México, 1998.
- Estrada, Julio: «El imaginario profundo frente a la música como lenguaje», *XXI Coloquio Internacional de Historia del Arte: La abolición del arte*, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1998, pp. 525-550.
- González Martínez, Juan Miguel: *El sentido de la obra musical y literaria: aproximación semiótica*, Universidad de Murcia, Murcia, 1999.
- Hurbon, Laënnec: *El bárbaro imaginario*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.
- J.Z.V.: «Jesús García Gutiérrez. 1875-1958», 2013, en línea: [http://www.acadmex-historia.org.mx/miembrosANT/res\\_jesus\\_garcia.pdf](http://www.acadmex-historia.org.mx/miembrosANT/res_jesus_garcia.pdf) [consulta 1/10/2013]
- Johansson, Patrick: «La imagen en los códices nahuas: consideraciones semiológicas», *Estudios de Cultura Náhuatl*, 32, 2001, pp. 69-124.
- Lara Cárdenas, Juan Manuel: «Polifonías novohispanas en lengua náhuatl. Las plegarias a la Virgen del Códice Valdés de 1599», *Música, catedral y sociedad*, Nacional Autónoma de México, México, 2006, pp. 137-163.
- Lenz, Hans: *Historia del papel en México y cosas relacionadas. 1525-1950*, Porrúa, México, 1990.
- Magallón Anaya, Mario: *Filosofía, tradición, cultura y modernidad*, Universidad Autónoma de Sinaloa, Sinaloa, 2008.
- Marín, Javier: «'Era justo comen[z]ar por la de Jaén': la recepción del *Liber Primus Missalis* (1602) de Alonso Lobo en la Catedral de Jaén», *El Lucidario*, 5, 2008, pp. 97-136.
- Martí, José: *Nuestra América*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1939.
- Moualhi, Djaouida: «Mujeres musulmanas: estereotipos occidentales versus realidad social». *Papers*, 60, 2000, pp. 291-304.
- Morado Hernández, Elías Israel: *Análisis del discurso musicográfico elaborado en torno a las piezas polifónicas Sancta Maríaé y Dios Itlazohnantziné* (Códice Valdés, ca. 1599) (trabajo de fin de máster), Victoria Elia Rodríguez (tutora), Universidad Complutense de Madrid, España, 2012.



- 
- \_\_\_\_\_ : «Análisis del discurso musicológico elaborado en torno a las piezas polifónicas *Sancta Mariae* y *Dios Itlazohnantziné* (Códice Valdés, ca. 1599)», *Musicología global, musicología local*, Javier Marín et al. (eds.), Sociedad Española de Musicología, Madrid, 2013, pp. 1995-2015.
- 
- \_\_\_\_\_ : «Codex Valdensis (ca. 1620-1630): apuntes codicológicos para la comprensión de su sentido histórico » [en proceso de publicación].
- 
- \_\_\_\_\_ : «Guido d'Arezzo y los indios. La conversión musical en México durante las primeras décadas de la Conquista», *I Encontro Ibero-Americano de Jovens Musicólogos: Por uma musicologia criativa*, Tagus Atlanticus, Lisboa, 2012, pp. 345-362.
- 
- \_\_\_\_\_ : *La dimensión de lo sonoro en la construcción del ethos barroco americano* (tesis de maestría), Mario Magallón Anaya (tutor), Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2012.
- Muñoz Rubio, Margarita: *El proceso de autonomización del campo de la música. México 1920-1940. Una lectura desde la teoría del campo de Bourdieu* (tesis de doctorado), Gilda Waldman (tutora), Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2008.
- Ocampo, Aurora Maura: *Diccionario de escritores mexicanos, siglo XX: desde las generaciones del Ateneo y novelistas de la Revolución hasta nuestros días*, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Filológicas, México, 2007.
- O'Gorman, Edmundo: *Crisis y porvenir de la ciencia histórica*, Imprenta Universitaria, México, 1947.
- 
- \_\_\_\_\_ : *La invención de América: el universalismo de la cultura de Occidente*, Fondo de Cultura Económica, México, 1958.
- Quezada, Noemí: *Los matlatzincas: época prehispánica y época colonial hasta 1650*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1996.
- Saldívar, Gabriel: *Historia de la música en México*, Secretaría de Educación Pública-Editiones Guernica, México, 1987.
- Sepúlveda, Juan Gines de: *Tratado sobre las justas causas de la guerra contra los indios*, Fondo de Cultura Económica, México, 1941
- Stevenson, Robert: «La música en el México de los siglos XVI a XVIII. Los primeros compositores indígenas », *La música de México. I. Historia. 2. Periodo virreinal, 1530-1810*, Julio Estrada (ed.), Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1986, pp. 13-24.
- 
- \_\_\_\_\_ : «México. II. Música colonial. 2. Los primeros compositores indígenas», *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Emilio Casares (ed.), Sociedad General de Autores y Editores, Madrid, 2000, vol. VII, pp. 502-504.
- 
- \_\_\_\_\_ : *Music in Aztec and Inca territory*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1968.
- 
- \_\_\_\_\_ : *Music in Mexico: a historical survey*, Thomas Y. Cromwel Co. Nueva York, 1952.



- \_\_\_\_\_: *Renaissance and Baroque musical sources in the Americas*, General Secretariat, Organization of American States, Washington, D.C., 1970.
- \_\_\_\_\_: *Spanish cathedral music in the Golden Age*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1961.
- \_\_\_\_\_: «Sixteenth- and Seventeenth-Century Resources in Mexico (Part I)», *Fontes artis musicae*, I (2), 1954, pp. 69-78.
- \_\_\_\_\_: «Sixteenth- and Seventeenth-Century Resources in Mexico (Part II)», *Fontes artis musicae*, II (1), 1955, pp. 10-15.
- Vargas, Laura: *La categoría de inteligencia en Arturo Ardao* (tesis de maestría), Mario Magallón Anaya (tutor), Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2009.
- Zabala, Silvio: *La filosofía política en la conquista de América*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.
- Zea, Leopoldo: *Filosofía de la historia americana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1978.
- \_\_\_\_\_: *La filosofía americana como filosofía sin más*, Siglo XXI Editores México, 1969. ■

**Elías Israel Morado Hernández.** México Musicólogo y guitarrista. Maestro en Estudios Latinoamericanos (EE.LL) por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM (2013). Actualmente forma parte del Programa de Doctorado en Estudios Latinoamericanos de la Universidad Nacional Autónoma de México.

*...El fámulo para ponerse a tono con el ambiente, tomando su vihuela de Paracho, se dio a cantar las mañanitas del Rey David antes de pasar a las canciones del día...*  
Fragmento del libro *Concierto Barroco de*

Alejo Carpentier

La llegada y desarrollo de los géneros «Canario» y «Toro» se remonta a la época Colonial en diversas regiones de México y la América Latina. En la cultura indígena purépecha del occidente de México, estos géneros han permanecido y se han reelaborado al paso del tiempo dentro del complejo sistema ritual de compadrazgo o fiestas como el Carnaval, ya sea que se toquen con instrumentos de cuerda o de aliento. En algunas comunidades purépechas solamente ha sobrevivido el nombre, siempre y cuando se toque en el tiempo y espacio indicado del rito. Estos géneros musicales bailables tienen la función de reafirmar y consagrar los actos rituales ya que, a través de ellos, se intercambian ofrendas o se simula el nuevo *status* de los contrayentes para el caso de las bodas.

El presente trabajo nace de una etnografía sobre la música y la danza pu'rhépecha expresada a través de los ritos familiares de paso —bautizos y, en especial, bodas— que a su vez son reflejo de un sistema más complejo de cargos que se manifiesta en las fiestas comunitarias y su ciclo ceremonial a lo largo del año. Las presentes líneas son una primera aproximación al uso ritual de la música y danza en el occidente de México, a partir de un acercamiento etnográfico al tiempo y espacio ritual a través de dichos géneros, así como de las variantes entre las comunidades.

## LA REGIÓN Y EL PUEBLO PUR'HÉPECHA

### Localización, historia e identidad

En la actualidad, la región pur'hépecha queda delimitada ecológicamente por cuatro regiones: la Meseta, el Lago, la Cañada y la Ciénega, todas comprendidas dentro del Estado Michoacán. De acuerdo con Chamorro:

la Meseta Tarasca incluye la porción principal del eje volcánico situado entre la elevación occidental del lago de Pátzcuaro y las cuencas de los ríos Balsas y Tepalcaltepec. La región del Lago incluye a Pátzcuaro, a los pueblos ribereños e isleños así como algunos sitios dentro de la cuenca y la porción central de

# Entre Canarios y Toros: géneros compartidos vistos desde la cultura musical Pu'rhépecha en el Occidente de México<sup>1</sup>

Ulises Julio Fierro Alonso

<sup>1</sup> Ponencia expuesta en el VIII Coloquio Internacional de Musicología Casa de las Américas y la I Conferencia de la Asociación Regional de la Sociedad Internacional de Musicología para la América Latina y el Caribe, 2014.

Michoacán. La Cañada es la región que se encuentra más cercana al Valle de Zamora y por último la Ciénega, al noreste del lago de Pátzcuaro<sup>2</sup>

La historia del pueblo pu'rhépecha se remonta hacia la última etapa del México prehispánico donde queda registrada su rivalidad con el Imperio Azteca y su independencia de ellos, así como su pronta negociación con los españoles al grado de obtener un cabildo y gobierno propios con sede en Pátzcuaro. Lograron tener ciertas prebendas entre sus clases nobles que otros pueblos indígenas no tuvieron, como aquellas de usar espada y montar a caballo como los conquistadores. De la conquista espiritual llevada primero por Franciscanos y luego por Agustinos es reflejo su temprana arquitectura, de las que son muestra las capillas abiertas en Charo o Tzitzuntzan, por ejemplo. También hubo Jesuitas y Clero Secular. Los artesanados de la iglesia de Santiago Apóstol en el poblado de Nurío reflejan la instrumentación barroca de cuerda que junto con los coros de dicha arquitectura hablan de la práctica musical en la época Colonial.

De esta época sobreviven algunas expresiones intangibles como las artísticas y rituales que adornan en la actualidad el abanico del patrimonio cultural pu'rhépecha del cual dan ejemplo los conjuntos de cuerda alrededor del Lago, las danzas de Moros y Cristianos, las Pastorelas y el intercambio de pan realizado especialmente para los ritos de paso familiares<sup>3</sup> por un lado, mientras que por otro lado existen manifestaciones que se han perdido o están a punto de hacerlo, es el caso de los conjuntos de chirimiteros, dotaciones instrumentales como el sirincho<sup>4</sup> y la guitarra túa<sup>5</sup> o el repertorio tradicional, como los Canarios.

Es importante señalar que la dotación instrumental de la Colonia sufrió un primer cambio con el México Independiente en el siglo XIX, cuando el porfiriato introduce en todo México las bandas de viento.<sup>6</sup> Vega Cano argumenta que desde el siglo XVI hasta la década del cuarenta del siglo pasado —momento en que se industrializa el pueblo laudero de Paracho— se construían fundamentalmente violines y vihuelas, sufriendo una estandarización en la fabricación de guitarras.<sup>7</sup> Esto mismo señala Martínez Ayala, quien señala que con la entrada del mariachi al cine mexicano se estandarizan las vihuelas, guitarras y guitarrones desplazando así a muchos otros instrumentos de cuerda, incluyendo al mariachi tradicional no sólo en Michoacán y Jalisco sino en el resto de país, lo cual cambia la sonoridad, técnica y la ejecución de la música local.<sup>8</sup>

<sup>2</sup> Arturo Chamorro: *Sones de guerra. Rivalidad y emoción en la práctica de la música pu'uhépecha*, 1994, p. 17.

<sup>3</sup> George Foster señala el pan en forma de niño en las regiones las antiguas Astorga y La Bañeza en España. Véase George Foster: *Cultura y conquista. La herencia española en América*. Universidad Veracruzana, 1985, p. 233.

<sup>4</sup> Instrumento de cuerda pulsada considerado popular dentro de la cultura purépecha para la ejecución de la música tradicional de cada pueblo. El sirincho es uno de los instrumentos más antiguos que se han venido tocando en la sierra tarasca durante siglos; en la actualidad, por no llamar la atención a las nuevas generaciones, está a punto de perderse tanto la tradición de construirlo, como de tocarlo.

<sup>5</sup> La guitarra panzona, guitarra túa o guitarra blanca es un tipo de guitarra mexicana de seis cuerdas y cuerpo ancho.

<sup>6</sup> Felipe Flores y Rafael Ruíz: «Las bandas de viento: una rica y ancestral tradición en Oaxaca», 2001, pp. 40 y ss.

<sup>7</sup> Rosa Vega: *Sistema productivo artesanal de la guitarra y desarrollo local de Paracho, Michoacán*, 2008, p. 30.

<sup>8</sup> Martínez Ayala, comunicación personal, marzo de 2012

## Estudios sobre música pu'rhépecha

Los estudios de música pu'rhépecha no son nuevos, ya desde inicios de siglo XX Rubén M. Campos en su libro *El Folklore y la Música Mexicana* dedica gran parte de su análisis a la región de Michoacán, tanto al territorio purépecha como a Tierra Caliente, destacando los datos sobre Paracho tanto como productor de instrumentos como:

el núcleo de cancioneros y productores de sones y bailes [...] Estas formas están comprendidas en la serie de pequeñas composiciones llamadas «Canacuas» [...] Las canacuas, que en tarasco quiere decir coronas, ofrendas, son bailadas por muchachas vestidas en el traje de las guaris.<sup>9</sup>

Durante la década de los ochenta se realizaron dos análisis que vieron la luz como investigaciones editadas hasta la siguiente década: *El campo semántico del sonido musical p'urhépecha* de Fernando Nava (1999) y *Sones de Guerra, rivalidad y emoción en la práctica de la música p'urhepecha* de Arturo Chamorro (1994), ambas resultantes de profundos trabajos de campo que les permitieron entender el desarrollo de dicha cultura musical. También de esa época Nestor Dimas (1993), purépecha hablante, publica su tesis de maestría *Pireku. Temas y textos del canto purépecha*.<sup>10</sup> Ya en el siglo XXI, se publica *Identidades de viento. Música tradicional, bandas de viento e identidad p'urhépecha* de Georgina Flores (2009) y cabe por último mencionar la tesis de licenciatura de Cecilia Reynoso (2011) *El proceso creativo de la pirekua*.<sup>11</sup>

Se debe mencionar que la complejidad de la cultura musical pu'rhépecha responde no sólo a sus géneros, sino a su dotación instrumental, representada en sus orquestas con cuerdas y viento, bandas de viento y percusión y los pireris —cantores solistas, duetos, tríos o cuartetos con instrumentos de cuerda. A ellos se suman las dotaciones de instrumentos que van en desuso, como la mencionada chirimía y las orquestas de cuerda. La región purépecha se enmarca dentro de la macroregión de tradición mariachera y cada comunidad es reproductora de un patrimonio musical único en el que se mezclan ritualidad, fiestas, ceremonias y mitos; todo ello complejiza el estudio de sus músicas.

## EL REPERTORIO DE LOS GÉNEROS PU'RHÉPECHAS

En las publicaciones de finales del siglo XX y principios del XXI se habla de un repertorio de géneros musicales definidos y en ellas casi todos los autores coinciden en que dichos géneros son: Pirekuas (Cantos) y Abajeños, Sonecitos y Toros (Sones).

Sonecitos, Abajeños y Toros se pueden apreciar en ambientes festivos. En el caso de los últimos, si bien están íntimamente emparentados con los Abajeños en cuanto a estructura musical, la diferencia es que con los instrumentos de viento

<sup>9</sup> Ruben M. Campos: *El folklore y la música mexicana. Investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1925)*, 1928, p. 84.

<sup>10</sup> Cabe mencionar que la pirekua fue declarada Patrimonio Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO en el año del 2010, lo cual ha generado división interna entre los pireris.

<sup>11</sup> A todo esto se deben agregar publicaciones con temas variados de música michoacana donde se abarcan otras regiones del mismo Estado como lo son la Costa Sierra habitada por gente nahua y la Tierra Caliente, en dichos textos aparecen artículo y/o capítulos de música y danza purépecha, textos coordinados por investigadores como Jorge Amos Martínez Ayala y Daniel Gutiérrez Rojas.

o de cuerda se simula la brama del toro (animal) y al interpretarse siempre van asociados a ritos de paso.<sup>12</sup>

Sin embargo en una etnografía realizada por un servidor en el año 2012 sobre bodas pu'rhépecha se pudo observar además de dichos géneros, dos más: «el saludo» siempre para el santo o la novia en las fiestas con «Las mañanitas» y «El Canario» para finalizar y sellar el compadrazgo al final de los rituales. Ambos géneros al igual que el Toro son compartidos con el resto del país.

## Canarios

En el de los Canarios, se señala como baile popular llevado desde las Islas Canarias a la península ibérica en el siglo XVI y de ahí se extendió a Italia y Francia donde se llamo canaris o canaries y, por supuesto, llegó al Nuevo Mundo. Dicha danza poco a poco se fue estilizando.<sup>13</sup> Hacia el siglo XIX se señala como una danza con zapateado y en cuyo género se encuentra el zapateo llamado «Los panaderos».<sup>14</sup>

Como datos históricos se conoce que existen seis piezas de Canario en el llamado Método de cítara de Sebastián de Aguirre, que es un manuscrito para cítara de la segunda mitad del s. XVII. También hay dos canarios en el Códice Saldívar 4, del año de 1732, para guitarra barroca, y uno afrancesado en la Tablatura musical, también para guitarra del s. XVIII.<sup>15</sup>

Hay registros de que en el Occidente de México para el siglo XVIII se conoce como «canarit» a la vihuela o guitarra entre los indios nayaes, la cual se tañe para casamientos y bautizos.<sup>16</sup>

Dentro de ésta tradición musical del Occidente de México queda registrado el nombre de Canario, para el último momento del rito de paso —bautizo o boda— momento en el que se reafirma el compadrazgo al final de la fiesta a través de un baile y un abrazo. Si bien se han podido hacer grabaciones de conjunto de cuerda en la región del Lago Pátzcuaro (Ihuatzio) en la Meseta Tarasca, se le llama Canario a cualquier pirekua tocada durante el abrazo de los compadres, lo que denota que ya va en desuso.

## Toros

Para el caso del género Toro, no aparece un género con ese nombre en la antigua España, sin embargo en el Nuevo Mundo se encuentra extendido en varias regiones de México y en su mayor parte asociado al Carnaval, acompañado de una variedad de dotaciones instrumentales, ya sea de viento o de cuerda según la región. El género se ve retratado en forma material, ya sea en un toro de tela o cartón montado en un armazón de madera. Igual existen juegos pirotécnicos llamados Toritos que, en el momento de realizarse, se tocan piezas llamadas Toros.

<sup>12</sup> Chamorro: *Op. cit.*, 1994, Fernando Nava: *El campo semántico del sonido musical p'urhépecha*, 1999.

<sup>13</sup> Genoveva Gálvez: «Canarios», 1999, p. 1016.

<sup>14</sup> Antonio Carión: *Compendio de las principales reglas del baile*, 1820.

<sup>15</sup> Tembebe ensamble continuo, et al, 2010 Eloy Cruz correspondencia epistolar: 11 de diciembre de 2013)

<sup>16</sup> Además de matar una res hacer atoles. José Bugarín: *Visita de las misiones del Nayarit 1768-1769*, 1993, pp. 78 y ss.

El género Toro —tanto para los siglos XVIII y XIX— quedó prohibido por la Santa Inquisición. Algunas versiones registradas hacia el Golfo de México y Tierra Caliente (Pacífico) comparten versadas. Mientras que en la región purépecha en su mayoría son instrumentales.<sup>17</sup>

Los Toros pu'rhépecha, como género musical, pertenecen a la herencia del repertorio ternario colonial, seguramente en alusión a la actividad ganadera introducida por los españoles en contraposición a la agricultura indígena. Igualmente se hace alusión a las festividades donde se realizaban novilladas y a la celebración del Carnaval entre otras fiestas.<sup>18</sup> En el repertorio de Toros entre los purépecha, el Toro rabón, el Toro de Once, el Toro viejo, el Toro palomo, el Toro requesón y el Toro gacho constituyen los tipos más comunes. El momento de su ejecución depende del instante ritual o fiesta en que se ocupen los Toros. Dicho género se interpreta para:

- La quema del castillo (fuegos pirotécnico)
- Levantamiento del niño Dios
- Carnaval / Levantamiento de bandera.
- Corpus
- Boda

La música y danzas de Carnaval pueden ser lo que más emparente a este género con otros espacios de México. De manera sucinta puede decirse que el Carnaval inicia, dependiendo de la comunidad:

[...] tres o cuatro días antes del miércoles de ceniza y que desde su organización previa los organizadores invitan tanto jóvenes como a muchachas que quieran participar, aunque su rol de participación depende del género. Los organizadores si bien invitan a los hombres bailar, a las chicas a colocar banderas, esto es, que las chicas en edad de tener novio colocan una servilleta bordada en un árbol o poste de su casa.

El primer día suben al cerro todos juntos por el toro hombres y mujeres para buscar al Toro y bajarlo al pueblo, los demás días los hombres juegan a torear y bailar con el armazón y en el último, se dedican a bajar las banderas, aquel que la baja se lleva una ofrenda de la chica y ambos tienen que bailar baila un toro en ese momento.<sup>19</sup>

### **Celebraciones fundamentales**

En la fiesta de Corpus Cristi salen los gremios de las comunidades desfilando y bailando a ritmo de Toro. Van regalando objetos según su oficio: si son agricultores, maíz, calabazas...; si son carpinteros, muebles...

<sup>17</sup> Salvo por una versión reciente donde a uno de los Toros se le puso letra en español

<sup>18</sup> Lizette Alegre: «Canarios la música del maíz», 2006.

<sup>19</sup> Anayuli Torres Molina y Guillermina Ochoa Lázaro, (sicóloga e historadora purépecha respectivamente), colegas de la Universidad Intercultural Indígena de Michoacán. Comunicación personal: 10 de marzo de 2014.

En el caso de las bodas, si bien varía de acuerdo a la comunidad, el momento en que se tocan y bailan los Toros por lo regular son danzas de mujeres, ya sea simulando el Carnaval, ya sea acompañando a la novia bailando con panes en forma de corona y de niños, pero siempre son Toros los que se bailan y son danzas exclusivas de mujeres.

## REPERTORIO COMPARTIDO CON OTRAS REGIONES DE MÉXICO

### La Huasteca

Para los Canarios en la Sierra Madre Oriental, región conocida como Huasteca entre los indígenas nahuas, Lizette Alegre reporta que:

Los canarios son ejecutados por el llamado trío huasteco, integrado por violín, jarana y huapanguera. Se dice que, en las celebraciones al maíz, los canarios comprenden siete distintos tipos de sones, y que cada uno de ellos acompaña un momento particular del ritual [...] Los canarios más conocidos son el Canario, Chiconcanario, Xochicuicatl, Xochicanario, Xochipitzáhuac, San Josentzin, El tordo y La calandria.<sup>20</sup>

Eloy Cruz apunta que se trata de un son de costumbre usado en ceremonias huastecas de boda.<sup>21</sup> También para la Huasteca aparecen bailes de Toros en Carnaval, tanto como lo describe Alegre en su tesis de maestría, «Viento arremolinado» entre los nahuas de la Huasteca,<sup>22</sup> como se puede constatar para los otomíes al sur de la Huasteca en Tenango de Doria, donde los rituales se convierten en días enteros de iniciación comunitaria para los hombres del pueblo y donde el concepto de Toro se relaciona con el aire, el arcoíris, el Diablo, la fertilidad y la salud-enfermedad.<sup>23</sup>

Cabe mencionar que para el siglo XVIII se reporta El Zacamandú como un baile traído por un negro de La Habana y que en la actualidad forma parte del repertorio de Son Jarocho que se conoce como Toro Zacamandú o Toro Abajeño.<sup>24</sup>

En la región de Tierra Caliente, una zona afro-mestiza de Michoacán, también aparecen sones con la temática de Toros.<sup>25</sup> Por lo tanto, se manifiesta el género repartido tanto para la región mariachera de Occidente, como en el Golfo de México en la Huasteca y en Sotavento, en el Oriente de México.

<sup>20</sup> Alegre: *Op. cit.*, 2006, pp. 22 y 23.

<sup>21</sup> Ver en lista de discos «Laberinto en la guitarra, el espíritu barroco de la guitarra». Véase Eloy Cruz: *El espíritu barroco del son jarocho*, 2002.

<sup>22</sup> Lizette Alegre: *Viento arremolinado: El toro encaldo y la flauta de mirlitón entre los nahuas de huasteca hidalguense*, 2008

<sup>23</sup> Ulises Fierro: «Los hijos del diablo: del Diablo procesos rituales y cognitivos en carnaval otomí de Tenango de Doria», 2009, pp. 487 y ss.

<sup>24</sup> Ver en lista de discos: «Zacamandú: antiguos sones jarochos» y «Sones compartidos». A su vez, Martínez Ayala reporta que la tradición de los Toros en Michoacán, también es de origen africano, (2010)

<sup>25</sup> Juan José Atilano: *Lírica popular en la Tierra Caliente de Guerrero y Michoacán: un estudio de las analogías y metáforas en los versos de San Agustín Victorioso*, 2012.



## EL USO RITUAL DEL REPERTORIO ENTRE LOS PURÉPECHAS

Como lo ha señalado Turrent:

La música es un lenguaje social [*que identifica a*] los miembros de un conglomerado social; en un conjunto de símbolos sonoros que se asocian a una forma de ver la vida, a una manera de entender el mundo.<sup>26</sup>

Esto permite, a su vez, releer a Reuter cuando señala que la música indígena es primordialmente colectiva y ceremonial.<sup>27</sup> Con estas citas puede verse que la música indígena se construye a través de significados sociales, donde el desarrollo histórico, social y cultural ayudan a entender la articulación social y el uso de los géneros musicales.

Si bien ambos géneros se comparten, su historia es distinta. El Canario venido desde España se resignificó en México, al igual que el Toro venido de Cuba y cada uno se regionalizó en cada grupo indígena durante el proceso colonial político y evangelizador

La música llegada de la península ibérica, como lo ha señalado García de León:

«termino refugiándose en el medio rural y constituyéndose en una de las principales expresiones culturales del mundo campesino, [...] En el aislamiento, se diversificaron aun más como géneros regionales» los cuales pasaron a ser llamados «sones de la tierra» para diferenciarlos de «los de España» en el siglo XVIII.<sup>28</sup>

En este momento investigativo, resulta imposible aventurarse a presentar versiones concluyentes sobre la música y la cultura pu'rhépecha. Para ello es necesario un análisis semántico desde la cosmovisión y matriz cultural para entender los significados sociales y la función que estos géneros musicales cumplen en las comunidades. A primera vista, Canarios, Toros y Saludos forman parte de un entramado sistema ritual donde la fiesta y religiosidad refuerzan los valores culturales y permiten articular la reproducción social a través de las redes al interior de las comunidades.

Otro elemento que debe tenerse en cuenta es que con la pérdida de los Saludos o Canarios se pierde parte de la música ceremonial. Mientras que el Toro se muestra en palabras de Victor Turner como símbolo dominante multifactorial donde se articulan danza y música que van recreando un drama ritual que pone en juego aspectos cognitivos, afectivos y volitivos de las comunidades,<sup>29</sup> articulando un complejo sistema ritual donde no se pueden entender las bodas pu'rhépecha sino se comprende la bajada de banderas en el Carnaval.

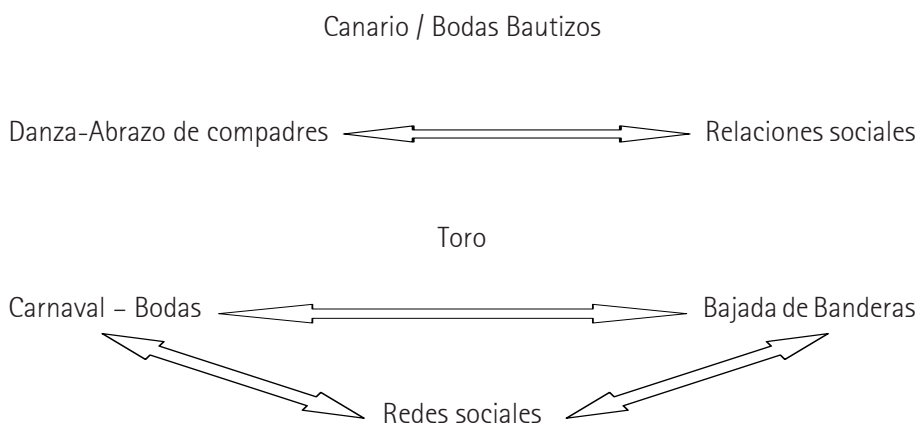
<sup>26</sup> Lourdes Turrent: *La conquista musical de México*, 1993, p. 186.

<sup>27</sup> Jas Reuter: *La música popular de México, origen e historia de la música que canta y toca el pueblo mexicano*, 1980, pp. 79-80.

<sup>28</sup> Texto de García de León en el disco compacto: *Sones compartidos*.

<sup>29</sup> Victor Turner: «La antropología del performance», 2002, p. 130.

Resulta imprescindible un estudio etnomusicológico a profundidad que articule, música, danza, tradicional, mitos y ritualidad para entender los códigos reales de dichos géneros en la ritualidad purépecha y su sistema musical en su totalidad y un trabajo que abarque incluso el aspecto estético y emotivo. Como primeras relaciones se puede adelantar que con la música y la danza se expresan relaciones sociales que reafirman los lazos comunitarios entre las familias.



Debe señalarse que el Toro es un símbolo multifactorial y polisémico en la cultura purépecha, ya que existe un culto a una piedra en las cercanías al poblado de Cherán a donde acuden médicos tradicionales y curanderos a dejar ofrendas; dicha figura pétrea se le ve como a un bovino. Lo único que puede adelantarse es que ambos géneros y sus elementos coreográficos y objetos rituales refuerzan la reproducción social de la sociedad purépecha través del arte y la estética indígena regional.

## BIBLIOGRAFÍA

Alegre González, Lizette: «Canarios la música del maíz», en *Revista Artes de México. Rituales del Maíz* No. 76, Artes de México e Intermex S.A. de C.V. México, Abril de 2006, pp. 22-24.

\_\_\_\_\_: *Viento arremolinado: El toro encaldo y la flauta de mirli-tón entre los nahuas de huasteca hidalguense*, Tesis para obtener el grado de Maestra en Música con especialidad en Etnomusicología, Escuela Nacional de Música, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2008.

Atilano Flores, Juan José: *Lírica popular en la Tierra Caliente de Guerrero y Michoacán: un estudio de las analogías y metáforas en los versos de San Agustín Victorioso*, Tesis para optar por el grado de Maestro en Antropología Social. Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 2012.

Bugarín, José: *Visita de las misiones del Nayarit 1768-1769*, (Jean Meyer, editor) Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, Instituto Nacional Indigenista, 1993.

- Cairón, Antonio (traductor): *Compendio de las principales reglas del baile*, Imprenta de repulles, España, 1820.
- Campos, Ruben M.: *El folclore y la música mexicana. Investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1925)* [1928], Reproducción facsimilar CONACULTA, INBA. CENIDIM, México, 1991.
- Chamorro, Arturo: *Sones de guerra. Rivalidad y emoción en la práctica de la música p'urhépecha*, COLMICH, México, 1994.
- Dimas, Néstor: *Temas y textos del canto p'urhépecha*, COLMICH, México, 1995.
- Fierro, Ulises: «Los hijos del diablo: del Diablo procesos rituales y cognitivos en carnaval otomí de Tenango de Doria», en Lourdes Baéz y Gabriela Garret, (coords.): *Los rostros de la alteridad. Expresiones carnalescas en la ritualidad indígena*, Consejo Veracruzano de Arte Popular, México, 2009.
- Flores, Georgina: *Identidades de viento. Música tradicional, bandas de viento e identidad p'urhépecha*, Juan Pablos Editor, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México, 2009.
- Flores, Felipe y Rafael Ruíz: «Las bandas de viento: una rica y ancestral tradición en Oaxaca», en revista *Acervos. Boletín de los Archivos y Bibliotecas de Oaxaca*, núm. 22, México, 2001.
- Foster, George: *Cultura y conquista. La herencia española en América*, Universidad Veracruzana, México, 1985.
- Gálvez, Genoveva: «Canarios», en *Diccionario de la música española e hispano-americana. Volumen Baa-Canción 2*, Sociedad General de Autores y editores. España, 1999, p. 1016.
- Gutiérrez, Daniel (coord.): *Expresiones musicales del Occidente de México*, Morevellido editores, México, 2011.
- Martínez, Jorge: *¡Epa toro prieto! Los toritos de petate. Una tradición de origen africano traída a Valladolid por los esclavos de lengua bantú, en el siglo XVII*, Instituto Michoacano de Cultura, México, 2001.
- Nava, Fernando: *El campo semántico del sonido musical p'urhépecha*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1999.
- Reuter, Jas: *La música popular de México, origen e historia de la música que canta y toca el pueblo mexicano*, Panorama editorial, México, 1980.
- Reynoso, Cecilia: *El proceso creativo de la Pirekua: un estudio de caso*, Tesis que para obtener el título de Licenciado en Etnomusicología, Escuela Nacional de Música, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2011.
- Turner, Victor: «La antropología del performance», en Ingrid Geist (comp.): *Antropología del ritual. Victor Turner*, ENAH, México, 2002.
- Turrent, Lourdes: *La conquista musical de México*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.
- Vega, Rosa: *Sistema productivo artesanal de la guitarra y desarrollo local de Paracho, Michoacán*, Tesis para obtener el grado de Maestra en Ciencias en Desa-

rrollo Local. Facultad de Economía de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, México, 2008.

#### DISCOGRAFÍA

Ensamble Continuo, disco compacto: Laberinto en la guitarra. Espíritu barroco del son jarocho. UTREX, México, 2002.

Montserrat Figueras: Tembembe ensamble continuo, Capella reial de Catalunya, Hespérion XXI, Jordi Savall, disco compacto: El nuevo mundo. Folías criollas Alta Vox, Ansa 9876 España, 2010.

Varios grupos, disco compacto doble: Sones compartidos. Huasteca, Sotavento, Tierra Caliente. CONACULTA, México, 2010.

Zamanadú, disco compacto: Antiguos sones jarocho. Discos Pueblo, México, 1995. ■

**Ulises Julio Fierro Alonso.** México. Maestro en Historia y Etnohistoria por la Escuela Nacional de Antropología e Historia de México. Coordinador y profesor-investigador del Programa Académico de Arte y Patrimonio Cultural de la Universidad Intercultural Indígena de Michoacán.